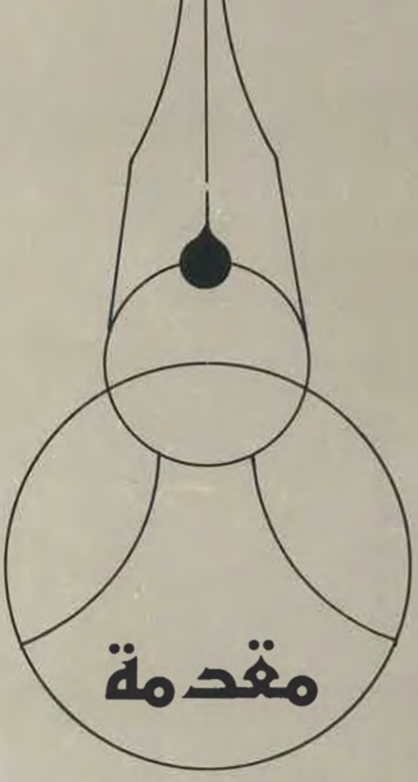
شكري محمد عياد

دائرة الإبداع

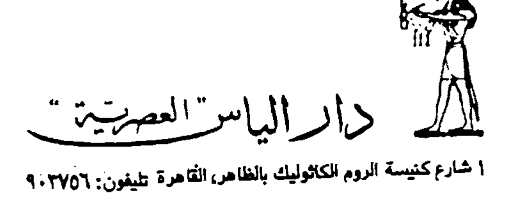


مقدمة في أصول النقد

شكرى محمد عياد

دائرة الإبداع

مقدمة فى أصول النقد



١ شارع كنيسة الروم الكاثوليك بالظاهر، القاهرة تليفون: ٩٠٣٧٥٦

شركة دار الياس العصرية
١ شارع كنيسة الروم الكاثوليك بالظاهر
القاهرة ــ جمهورية مصر العربية .
جمع تصويرى : جى . سى . سنتر ــ القاهرة .
رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٩٩ / ٨٧
الترقيم الدولى ٥ ــ ٠٧ ــ ١٠٤٥ ــ ٩٧٧

ISBN 977 1045 07 5

ربِّ يَسـرِّ وأعِـن

كان أستاذنا المرحوم أحمد الشايب كثيرًا ما يردد ، ولا سيما فى أواخرسنينه فى الجامعة : نحن فى حاجة إلى منهج . وكتاب أستاذنا أمين الخولى « فى الأدب المصرى » — وقد صدر فى تلك الفترة نفسها ، أى فى أواسط الأربعينيات — كتاب فى المنهج لا فى الأدب المصرى . والواقع أن الجامعة اعتمدت أكثر من عشرين سنة على مقدمة الدكتور طه حسين لكتابه « فى الأدب الجاهلى » (١٩٢٧) دليلاً إلى منهج علمى أو شبه علمى فى دراسة الأدب . ونُسِىَ كتاب « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » لأحمد ضيف ، وقد صدر قبل « الأدب الجاهلى » بستة أعوام ، مع أنه كان جديرًا بالمتابعة ، وكان يثير من قضايا المنهج أكثر مما أثارت مقدمة طه حسين .

حدثنا طه حسين فى تلك المقدمة عن المناهج العلمية فى دراسة الأدب (سنت بيف وتين وبرونتيير) وعن العناية بتحقيق الوقائع فى تاريخ الأدب ، واختار أن تكون دراسة الأدب مزيجًا من صرامة العلم وطلاوة الفن ، ونظر إلى النقد على أنه نوع من الأدب وسماه الأدب الوصفى ليقابل الأدب الإنشائى الذى يفضل الكثيرون اليوم تسميته بالأدب الإبداعى . ولكنه ترك العلاقة بين النقد وتاريخ الأدب عائمة . ولم يُضف إلى هذه المقدمة أثناء الأربعينيات عمل مهم فى منهج الدراسة الأدبية بوجه عام سوى كتاب « منهج البحث فى تاريخ الأدب » الذى ترجمه مندور عن لانسون . وكانت النزعة التاريخية هى المسيطرة على الدراسات الإنسانية كلها إلى ذلك الحين ، فكان « تاريخ الأدب » فى مفهوم لا نسون (عميد أساتذة الأدب فى فرنسا وربما فى العالم كله آنذاك) كما كان فى مفهوم طه حسين ، يشمل النقد أيضا .

وهكذا ظل منهج الدراسة الأدبية يسير على رجل سليمة وهى التحقيق التاريخى ، ورجل عرجاء وهى التقويم الفنى الذى كان انطباعياً فى جوهره .

ومنذ الخمسينيات توالى صدور الكتب المترجمة فى مناهج النقد والدراسة الأدبية ، وفى مقدمتها كتاب « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » عن الناقد الأمريكى ستانلى هايمن ، ترجمه الأستاذان إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، وهما باحثان متمرسان

ومترجمان متمكنان (وعنوان الكتاب الأصلى « الرؤيا المسلحة » ــ إشارة إلى أن الاتجاهات النقدية التى يدرسها قد أفادت من نتائج العلوم الإنسانية) ، و« مناهج النقد الأدبى » لديفيد ديتشس ، ترجمة محمد يوسف نجم ، و« نظرية الأدب » لرينيه ولك واوستن وارن ، ترجمة محيى الدين صبحى .

كانت أصول هذه المترجمات من حصاد الفترة التى سيطرت فيها مدرسة « النقد الجديد » (بين الأربعينيات والستينيات) ، وهى مدرسة عنيت بتحليل النصوص المفردة ، وأعرضت عن تاريخ الأدب ، سواء أكان تاريخ عصور أم تاريخ فنون واتجاهات . ومع أن هذه المترجمات لم تكن مفهومة للقارئ العربى كما ينبغى ، إما لما تضمنته من إشارات إلى مسائل فى الآداب الأوربية لم يسبق له علم بها ، وإما لغموض العبارة ، وإما للأمرين معا ــ فقد أقبل عليها دارسو الأدب ، وحتى القراء العاديون ، لأنها استجابت لحاجة ملحة إلى معرفة أكثر دقة وتفصيلا بطبيعة الأعمال الأدبية وعلى أى نحو ينبغى أن تفهم .

على أن « النقد الجديد » لم يلبث أن أصبح قديما . فمنذ أواخر الستينيات أخذت « البنيوية » تغزو ميادين الدراسات الإنسانية ، ولا سيما دراسة الأدب ، فى أوربا وأمريكا . واجتمعت هذه الدراسات تحت لواء علم جديد سمى « السميوطيقا » أو « السميولوجيا » ، ومعناه علم الرموز . وفى أواخر السبعينيات ، عندما كان المثقفون فى الغرب يتحدثون عما بعد البنيوية تارة ، وعما سموه « التفكيكية » تارة أخرى ، أخذت تظهر فى العربية كتب ومقالات تعرّف بالبنيوية أو « البنائية » (ولعل أولها كتاب « **نظرية البنائية فى النقد الأدبى** » **تأليف صلاح فضل ــ ١٩٧٨**) وأخذ المتحمسون لهذا المذهب الجديد يطبقونه على نصوص من الأدب العربى ، بدءا بامرئ القيس وانتهاء بأحدث المحدثين . وظهرت مجلة « فصول » فى القاهرة عندما كان هذا النشاط فى عنفوانه (١٩٨٠) ، ففتحت صدرها له . وقرأ الناس نقدا لا يشبه ما عرفوه ، أو ما ظنوا أنهم عرفوه ، فاختلطت الأمور عليهم ، وساء ظنهم بالأدب الجاد ، فنزلوا عنه راضين إلى ثلة من المثقفين .

وكانت الجامعة ــ طلاباً وأساتذة ــ تشعر بالضياع بين « منهج » قديم لم يتأصل ، ومنهج حديث ــ أو يُظن أنه حديث ــ لم يُغربل . وكنا فى أثناء ذلك مطالبين بتدريس مادة تسمى « منهج البحث » . وألف عدد من الأساتذة فى مصر

وغيرها كتباً فى منهج البحث هذا ، تناولوا فيها أشياء مثل اختيار الموضوع واستعمال المراجع وكتابة البحث ، ولكنهم لم يتطرقوا إلى المشكلات الحقيقية فى المنهج : كيف يُتناوَل النص ؟ ما علاقة النص ــ كواقعة ــ بالوقائع الخارجة عنه ؟ ما وظيفة الناقد ؟ ما وظيفة مؤرخ الأدب ؟ وهى مسائل تعنى كل قارئ ذكى للأدب ، أما الدارس المتخصص فيجب أن تكون واضحة كل الوضوح فى ذهنه قبل أن يقدم على اختيار الموضوع أو البحث فى المراجع .

والكتاب الذى بين يديك الآن ثمرة تفكير طويل فى هذه المشكلات . ولعل هذا التفكير قد رافقنى منذ التحقت بقسم اللغة العربية فى كلية الآداب (الجامعة المصرية) سنة ١٩٣٧ . ولكننى كتبت أول مسوّدة له فى شتاء ١٩٧٧ ، عندما دعيت لتدريس « مناهج البحث » فى قسم الدراسات العليا الذى أنشئ حديثا فى جامعة قسنطينة . وكانت الجامعة تطالب الأساتذة بإعداد مذكرة مكتوبة ، فكتبت كراسة من نحو ستين صفحة فى مناهج البحث الأدبى . وعدت إلى القاهرة عازماً على أن أتمها كتابا . وكان تقديرى أن أنتهى من هذا الكتاب فى بضعة أشهر ، ولكنى تبينت أن إتمامه كان يقتضى سياحات طويلة فى الفلسفة والعلوم الإنسانية ، فضلاً عن الأدب ونقده . وأهم من ذلك أنى كنت مصمماً على أن أكتب كتاباً عربياً لقارئ عربى ، وأن يكون هذا الكتاب كتابى ، وأن يكون هذا القارئ مثقفا عربيا يألف تراثه ، ويعيش حاضره ، ويتطلع إلى آفاق جديدة للمستقبل .

أصبح الكتاب الذى فكرت فيه ثلاثة كتب ، هذا أولها . ومهما يكن الجهد الذى بذلته فيه وفى أخويه فإنى أقدمه إلى القارئ العربى ، فى الجامعة وخارج الجامعة ، سعيداً إذا رأى فيه مجرد بداية .

شكرى محمد عياد

المحتوى

الفصل الأول ــ النقد الأدبى بين العلم والفن

ص ص ١٣ ــ ٣٤

الفصل الثانى ــ التذوق والتفسير

ص ص ٣٧ ــ ٥٣

الفصل الثالث ــ دورة العمل الأدبى

ص ص ٥٧ ــ ٦٩

الفصل الرابع ــ اللحظة الجمالية

ص ص ٧٣ ــ ٩٢

الفصل الخامس ــ المنشىء
ص ص ٩٥ ــ ١٢١

الفصل السادس ــ النص
ص ص ١٢١ ــ ١٥٠

الفصل السابع ــ القارىء / الناقد
ص ص ١٥٣ ــ ١٦٩

الفصـل الأول

النقـد الأدبـى بـين العلـم والفـن

القضايا الأساسية فى النقد الأدبى :

ثلاث مسائل شُغل بها النقد ــ صراحة أو ضمنا ــ منذ وجد حتى اليوم .

هل النقد علم أو فن ؟
هل يبحث النقد عن أحكام عامة أو أحكام جزئية ؟
هل يرمى النقد إلى تقييم الأعمال الأدبية أو تفسيرها ؟

فلا بد لكل ناقد ــ أى دارس لفن الأدب ــ أن يحدد موقفه من هذه المسائل قبل الشروع فى عمله . وقد يجد أجوبتها جاهزة فى ثقافة مجتمعه ، فيقبلها دون مناقشة ، وقد تختلط الآراء أمامه ، فيكون من الضرورى له أن يفحصها ويغربلها لينتهى إلى خطة يرتضيها . لهذا قلنا إن النقد مشغول أبداً بهذه المسائل ، ولكن شغله بها قد يظل متوارياً فى عصر يغلب عليه الهدوء الفكرى (أو قل الجمود إن شئت) ، ويبرز إلى المقدمة كلما وضعت المسلمات القديمة موضع الشك والاختبار . وبما أن عصرنا ليس عصر شك واختبار فحسب ، ولكنه عصر يتطلب من الإنسان أن يفكك كل ما حصّله فى تاريخه من خبرات ، ويشحذ كل ما أوتيه من ذكاء ليعيد بناء نفسه وحضارته فى عالم يكاد يختلف اختلافاً جذريا عن ذلك الذى عهدناه منذ نصف قرن لا يزيد ، فطبيعى أن تطرح المسائل الثلاث التى حددناها لبحث شامل وعميق ، وأن يحاول النقاد تحديد مواقفهم منها قبل الشروع فى أى دراسة أساسية . نقول إن هذا هو الطبيعى ، ولا نعنى أنه متحقق فعلاً عند جميع النقاد المعاصرين . وقد نبيح لأنفسنا القول بأن من أكابر النقاد من ينبئنا فى عنوان مقالته أو كتابه أنه مقدم على النظر فى هذه القضايا الأساسية نظراً فاحصاً مستوعبا ، ثم لا نلبث أن نراه يعود إلى ديدن النقاد السابقين من البحث فى طبيعة الأدب نفسه ، بدلاً من طبيعة النقد . ومن هؤلاء ناقدان يختلفان فى أشياء كثيرة ولكنهما يتفقان فى هذه النقطة ، وهما ت . س . إليوت فى كتابه « فائدة الشعر وفائدة النقد » وأيفور ونترز فى كتابه « وظيفة النقد » ، ولا سيما المقالة الأولى منه وعنوانها « مشكلات الناقد الحديث » . فالكتاب الأول تسيطر عليه فكرة أن للشاعر وظيفة **محدودة** فى مجتمعه ، وأنه حين يتجاوز هذه الوظيفة يفسد شعره دون أن ينجح فى النهوض بما

زعم أنه قادر عليه من وظائف أخرى . ووراء ذلك فكرة طالما دافع عنها إليوت ، وهى أن الحضارة الحديثة سائرة فى طريق الانحلال ، ولا بد لها من استعادة القيم القديمة ـــ ولا سيما الدين ـــ لتسترد عافيتها . و « النقد » لا يعالج فى هذا الكتاب إلا من حيث هو تعبير عن نظرة الشعراء وقرائهم إلى الشعر نفسه .

أما « مشكلات الناقد الحديث » لأيفور ونترز فإنه يبدأ بنظرة شاملة إلى النقد الحديث متهما أفضل ما فيه بأنه نقد « نسبى » ، وينصرف الكاتب بعد ذلك إلى التمييز بين الأنواع الأدبية على أساس القيمة « المطلقة » لكل منها . ومع أن هذين الاصطلاحين « النسبى والمطلق » فى الأحكام الأدبية يمسان مشكلة « علمية » النقد فى الصميم ، فإن الكاتب يستنكر الأحكام النسبية دون مناقشة لضرورة كونها نسبية أو خطأ ذلك ، ويعمد إلى صياغة أحكامه المطلقة دون أن يحاول إثبات مشروعيتها كذلك .

ولعل الناقد الوحيد ، من بين الكاتبين بالإنجليزية ، الذى قصد إلى هذه المشكلة بالبحث هو نورثروب فراى فى مقدمة كتابه « تشريح النقد » . فهو يعرض بصورة مباشرة لقضية علمية النقد أو فنيته ، ولكنه يلقى أحكاماً مبهمة ويترك للقارئ مهمة تفسيرها والاحتجاج لها أو عليها . وتبدو علمية النقد عند النقاد البنيويين الفرنسيين فى صورة مسلمة غير قابلة للمناقشة ، ولهذا يعنون تودوروف أحد كتبه ـــ ويمكن أن يعد هذا الكتاب متناً أساسياً فى نظرية النقد عند البنيويين ـــ « البويطيقا » أو علم الشعر ، بدلاً من « النقد » .

ومع أن النقاد قلما يتحدثون عن هذه القضايا الثلاث مجتمعة ، فإنها وثيقة الارتباط بعضها ببعض فى الواقع ، بحيث إن الكاتب إذا تحدث عن واحدة منها رأيت الثانية والثالثة تطلان من ثنايا كلامه . وهذا سبب من أسباب ضعف التحليل ، يضاف إلى الإبهام الذى يحيط بدلالة كل طرف من أطرافها الستة : العلم ، الفن ، الأحكام العامة ، الأحكام الخاصة ، التقويم ، التفسير . وربما أنكر القارئ وصف هذه الكلمات الأساسية بالإبهام ، ما لم يلاحظ تقلباتها فى التاريخ تبعاً لمواقف الحضارات المختلفة والمدارس الفكرية المختلفة من كل منها . وهذا موضوع يجب أن نمسك عن الخوض فيه مكتفين مؤقتاً بالإشارة إلى أن اختلاف المواقف دليل على اختلاف المفاهيم التى ترتبط بهذه الكلمات .

ولكي نتجنب الخلط نتناول هذه الكلمات الستة دون تعريف مسبق لأى واحدة منها ، مكتفين أولاً بملاحظة التقابل بينها :

العلم يقابل الفن ؛
والأحكام العامة تقابل الأحكام الخاصة ؛
والتقويم يقابل التفسير ؛

ثم ملاحظة الارتباط بين المجموعة الأولى من ناحية ، والمجموعة الثانية من ناحية أخرى . فثمة ارتباط بين العلم والأحكام العامة والتقويم ، وثمة ارتباط مقابل بين الفن والأحكام الخاصة والتفسير . وسنحاول بيان ذلك بشيء من التفصيل فيما يلى .

العلم والأحكام العامة :

كلمة « العلم » يمكن أن تطلق على كل معرفة منظمة ، أو كل معرفة نافعة . وبعض الناس يتصورون أيضاً أن المعرفة يجب أن تكون يقينية لتعد علما . ولكن من المرجح أن يجمع كل هؤلاء على أن العلم بموضوع ما يجب أن يشتمل على قضايا كلية ، يمكن أن نسميها أحكاماً عامة ، أو قواعد ، أو قوانين ، تنطبق على كل حالة خاصة يمكن أن تعرض مما يدخل تحت هذا الموضوع .

وليست كل الأحكام العامة صالحة لأن تسمى قواعد أو قوانين . فإذا قلت مثلاً إن الطيور تبيض ولا تلد ، فهذا حكم عام وليس بقاعدة ، لأن القاعدة تستتبع الحكم بالصواب أو الخطأ ، وأنت لا تقول عن الخفاش إنه أخطأ لأنه يلد ولا يبيض ، وكل ما تقوله فى هذه الحالة أنه ليس بطير ، ومن ثم لا يشمله الحكم العام « أن الطيور تبيض ولا تلد » . فالحكم العام فى هذه الحالة حكم تصنيفي ، وهذا هو الملاحظ فى أحكام التاريخ الطبيعى .

أما **قوانين الفيزياء** فتختلف عن الأحكام التصنيفية أو التعميمات ، لأن الأولى وإن لم يترتب عليها القول بأن حالة جزئية ما صواب أو خطأ ــ مثلها فى ذلك مثل تعميمات التاريخ الطبيعى ــ فإن صحة القانون الطبيعى نفسه رهن بانطباقه على كل حالة جزئية تدخل فى نطاقه ، أى أننا عند تعارض الحالة الجزئية مع القانون

يجب أن نعيد النظر فى القانون ، ولا يمكننا أن نحل الإشكال بإخراج الحالة الجزئية من نطاق القانون .

وتتميز **القاعدة** عن التعميم والقانون بأنها تهيمن على الحالات الجزئية بحيث إنه إذا تعارضت الحالة الجزئية مع القاعدة حكمنا بأن هذه الحالة خطأ أو شذوذ . ومفهوم القاعدة مفهوم أساسى فيما يسمى العلوم المعيارية ، وعلى رأسها علم النحو وعلم الأخلاق . أما فى بحث الأدب ، الذى ينتمى إلى دائرة أوسع وهى دائرة العلوم الإنسانية (وهذه يمكن أن تكتفى بوصف ما هو موجود ، كما هو الشأن فى علم السياسة وعلم الاجتماع ، دون أن تضع معايير للصحة والخطأ) فقد يشتبه الأمر على الدارس : هل هو بصدد تعميمات أو قوانين أو قواعد ؟ ولكنه على كل حال لا بد أن يعتمد على واحد من هذه الأنواع الثلاثة ليسمى تخصصه علما .

العلميـة والتقـيم :

فإذا نظر الدارس الأدبى إلى عمله على أنه وضع قواعد أو اكتشاف قواعد ، كانت وجهته الأولى فى تناول الأعمال الأدبية الخاصة هى تقيم هذه الأعمال ، أى الحكم بمدى مطابقتها للقواعد . ومن هنا شاع ربط العلمية بالتقيم فى نوع معين من النقد الأدبى .

ولكن من الجائز أيضاً أن يجنح الدارس العلمى للأدب إلى البحث عن « تعميمات » تشبه تعميمات التاريخ الطبيعى ، أو « قوانين » من نوع القوانين الفيزيائية ، وفى هاتين الحالتين الأخيرتين يبدو أن الدارس العلمى للأدب لا شأن له بالتقيم . ولكن الواقع هو أن « تعميماته » أو « قوانينه » المستقرأة من أعمال أدبية مختارة ، لا يمكن أبداً أن تكون محايدة كتعميمات التاريخ الطبيعى أو قوانين الفيزياء . على أن هذه النقطة لا تخلو من غموض ، ولذلك سنعود إليها بمزيد من الإيضاح بعد أن نتبين الارتباط بين الطائفة الأخرى من الأسماء .

الفـن والأحكـام الخاصـة :

ذلك الناقد الذى ينظر إلى عمله على أنه « فن » يلذ القارئ مثل القصة والرواية والقصيدة ، لايبحث عن أحكام عامة من أى نوع ، إنما همه أن يقدم إبداعه الخاص الناشئ عن قراءة عمل أدبى معين ، أو مجموعة من الأعمال الأدبية ، بطريقة يمكن

أن يستجيب لها قارئ النقد كما يستجيب للعمل الأدبى نفسه . ومن ثم تكون أحكام الناقد الفنان المبدع أحكاماً خاصة من جهتين : من جهة أنها تعبر عن رؤية فردية ، ومن جهة ارتباطها بموضوع خاص مقروء ، وظروف معينة تتم فيها عملية القراءة .

وهنا قد يتبادر سؤال : ألا يمكن أن يعبر الناقد المبدع — من خلال حكمه على عمل أدبى معين ، أو أديب معين — عن رأى فيما يجب أن يكون عليه الأدب أو الفن عموماً ؟ الواقع أن ذلك يحدث كثيراً . ولكن رأى الناقد المبدع فيما يجب أن يكون عليه الأدب أو الفن عموماً لا يتمثل فى أحكام عامة واضحة محددة ، وإنما يتمثل غالباً فيما يسمى « الذوق » ، وهو حصيلة الخبرة ، وهو الذى يقوم لدى الطريقة الفنية فى النقد مقام القوانين العلمية . وهنا نصطدم بواحد من الفخاخ التى أشرنا إليها فى استعمال مصطلحاتنا ، ونعنى هنا كلمة « علم » وكلمة « فن » . ذلك أن كل فن — مهما يكن ذاتيا ، أو مستهدفاً لمتعة منتجه أو مستهلكه — لا بد له من الاعتماد على تجارب سابقة ، وحصيلة هذه التجارب هى التى ينظمها العلم فى قواعد أو قوانين . ولكن النقد — ربما لخصوصية فى مادته وهى الأعمال الأدبية — لا يقر دائماً بضرورة هذه القوانين ، ومن ثم يستبدل بها الناقد الفنان معيارًا وسطًا بين الذاتية والموضوعية ، بين التحديد والإطلاق ، وهو معيار « الذوق » .

الفــن والتفســير :

ولأن « الذوق » لا يبرز مطلقاً لدى الناقد الفنان ، وإنما يوجد فى خلفية نقده ، تراه حين يتجه إلى العمل الأدبى المنقود لا يهتم بالحكم عليه وفقاً لمعيار معين ، وإنما يحاول أن « يفسره » ، أى أن يبين جوانب المتعة فيه حسب اعتقاده . ولا يكاد يُتصوَّر أن يتناول الناقد عملا ضعيفاً ، فى رأيه ، بطريقة الفنان ، لأنه سيجد نفسه مضطرًا ، للتوّ ، إلى الإجابة عن هذا السؤال : لماذا يعده ضعيفا ؟ وإذا كان من السهل أن يدل على إعجابه أو رضاه — ولو بطريقة غير مباشرة — معتمداً على ذوقه الخاص ، فإن الحكم بالنفى أو الإسقاط قلما يكون مقبولاً إذا لم يستند إلى قواعد يقبلها الجميع ، أى أن الناقد هنا يضطر إلى أن يصبح « علمياً » بمعنى من معانى العلمية .

ومن هنا كان المنزع الفني فى النقد أميل إلى التفسير منه إلى التقيم .

وقفة أخرى عند التفسير والتقييم :

لاحظنا منذ قليل أن الدراسة العلمية للأدب يمكن أن تتجه نحو التفسير بدلاً من التقييم ، وذلك حين تحل فكرة « القانون » أو فكرة « التعميم » محل فكرة القاعدة . وينبغي أن يلاحظ هنا أن التفسير فى النقد الفنى غير بعيد عن التقييم ، بل هو فى الواقع نوع منه ، لأنه يفسر ما يراه جديراً بالإعجاب .

فأمامك إذن حالات ثلاث :

قارئ ذو نزعة علمية معيارية ، يطبق القواعد ؛

وقارئ ذو نزعة علمية أيضاً ، ولكنه لا يبحث عن قواعد ، بل تعميمات كتعميمات التاريخ الطبيعى أو قوانين كقوانين الفيزياء ؛

وقارئ ذو نزعة فنية ، لا يهتم بالأحكام العامة بل يكتفى بالذوق ، ويفسر لنا ما يراه جديراً بالإعجاب فى الأعمال الأدبية التى يتناولها .

فالأول والثالث لا شبهة فى أن هدف القراءة عندهما هو التقييم ، وإن اختلف مرجع كل منهما فى ذلك (القواعد بالنسبة للأول والذوق بالنسبة للثانى) . ويبقى الأوسط الذى يبدو أنه غير معنى بالتقييم ، فهو يدرس ويستقرئ ليستخلص القانون العام من الأمثلة الجزئية ، فإذا تناول حالة جزئية جديدة (عملاً أدبياً معيناً لم تسبق له دراسته) عرضها على قوانينه وأثبت مدى مطابقتها لواحد أو أكثر من هذه القوانين . وفى بعض الأحوال يستحق مثل هذا الدارس أن يسمى مؤرخاً أدبياً أكثر منه ناقداً . ومع ذلك فإننا نجد هذا النوع من الدراسة الأدبية لدى جماعات تعد اليوم فى طليعة نقاد الأدب ، ربما لأنهم يعنون بتصنيف الأشكال الأدبية دون سائر التصنيفات التى يهتم بها مؤرخو الأدب عادة . ومن أبرز المحاولات فى هذا الاتجاه محاولة فراى فى كتابه الآنف الذكر ، ومحاولات النقاد البنيويين على اختلاف نزعاتهم . ولكن محاولاتهم ، التى تبدو فى ظاهرها وصفية خالصة ، لا تخلو فى بعض الأحيان من شبهة التقييم * . وبيان ذلك أن أى حكم عام مستخلص من الأعمال الأدبية هو بالضرورة حكم قيمى . فحين نقول — مثلاً — إن الإيقاع عنصر

* لا شك أن التقييم سمة مميزة لنقد بارت ، الذى يهدف كله إلى التبشير بنوع جديد من « الكتابة » ، فى حين أننا لا نكاد نجد أثراً للتقييم فى كتاب « علم الشعر » لتودوروف ، وقد بناه على استقصاء الإمكانيات التعبيرية المتاحة للكاتب القصصى ، متخذاً الجملة النحوية نموذجاً لهذه الإمكانيات .

ضروري من عناصر الشعر ، فقد يبدو أننا نقرر حكماً عاما من نوع « الطيور تبيض ولا تلد » ، ولكن ثمة فرقا مهما بين الحكمين : فكون الطيور تبيض ولا تلد مسألة لا تعنيني في شيء ، وإن كنت قد تعلمت أن أتغذى ببيض أنواع منها ؛ أما الإيقاع في الشعر فيبدو أنه لم يوجد أصلا إلا لأن أذني (والأذن هنا تعبير مجازي عن الجهاز العصبي كله) تسترخ إليه ، أي أن الإيقاع **قيمة** في ذاته . وما كان قيمة في ذاته وليس وسيلة إلى شيء غيره فهو القيمة حقا . وهكذا كل الأحكام الأدبية العامة ، سواء وصلت إليها عن طريق الاستقراء أم تلقيت بالسماع أم عرفتها بالفطرة . وعندما تفسِّر الحالة الجزئية بردها إلى حكم قيمي ، فأنت تفسرها تفسيراً قيميا بالضرورة . ولكن تخصيص التفسير بأنه قيمي ليس الا تعبيراً ملفوفًا عن التقييم » * .

النقـد والقيـم :

ألمحنا في صدر هذا الفصل إلى أن الناقد يتخذ موقفاً من قضية العلمية ، مع ما يتبعها ، بحسب الأحوال الحضارية التي تحيط به . فإن كانت أحوالاً مستقرة حدد موقفه بأقل قدر من المساءلة أو الوعي ، لأن القيم في هذا المجتمع أميل إلى الاستقرار ، ومن ثم لا يلتبس عليه الأمر في طبيعة عمله إن كان علميا أو فنياً ، ولا في طبيعة أدواته إن كانت هي القواعد أو القوانين أو الذوق ، ولا في طبيعة هدفه إن كان هو التقييم أو التفسير . فكل هذه المسائل مرجعها (سلباً أو إيجاباً) إلى شيء واحد وهو القيم . وينبغي ألا يفهم من ربطنا القيم بحالة المجتمع أننا ملتزمون بما يلتزم به الماركسيون من رد القيم إلى علة واحدة وهي علاقات الإنتاج في المجتمع ، فليس في كلامنا ما يمنع من أن تكون للقيم حقيقة ثابتة وإن تدخل المجتمع في إظهار بعضها وإخفاء بعضها الآخر أو تشويهه . وحسبنا أن نقرر ذلك هنا دون الخوض في نقاش إيديولوجي لا يمس أصول النقد من قريب .

موقفـان :

نخرج من هذه العلاقات وتلك التقابلات بنتيجة وهي أننا لسنا إزاء ثلاث قضايا بل قضية واحدة يمكن النظر إليها من ثلاثة جوانب : أعني قضية النقد ، طبيعته

* الواقع أن كل تصنيف يقوم على الشكل لا يمكن إلا أن يكون تقييميا . ومثل ذلك الكلاسيكي لذلك هو « كتاب الشعر » الأرسطي

وأدواته والغرض منه . وبناء على ذلك لا يكون المسلك الصحيح فى تناول هذه المسائل أفقيا : العلمية أو الفنية ، ثم الأحكام العامة أو الأحكام الخاصة ، ثم التقييم أو التفسير ، بل فى تناولها بطريقة رأسية بحسب موقف الناقد : فهناك موقف علمى تعميمى تقييمى ، وهناك موقف فني تخصيصي تفسيرى . وكلا الموقفين نابع من ظروف حضارية تشمل الأحوال السياسية والاقتصادية للمجتمع كما تشمل المعتقدات وطريقة التفكير وأنماط السلوك الشائعة فيه ، أى أن مردها فى النهاية إلى القيم السائدة فى المجتمع .

وسنجد بعد قليل أن دراسة الموقفين المتعارضين تقودنا إلى فهم أعمق لقضية النقد ، فى حين أن المتقابلات التى بدأنا بها تتغير مفهوماتها بتغير المواقف .

الموقف الأول ، موقف النقاد « العلماء » الذين يتمسكون بالقواعد وينصبون الموازين للشعراء والكتاب المبدعين ، يمثل وجهة نظر « كلاسية » فى النقد الأدبى . فالكلاسية — فكراً وإبداعاً — تعكس حالة اجتماعية تؤمن بقيم السلطة المطلقة والنظام العام ، وتقيم بناءها الفلسفى والفنى ، مثل بنائها الأخلاقى والسياسى ، على هذا الأساس . ونحن هنا نجرد الكلاسية من ارتباطاتها الزمنية والمكانية ، وننظر إليها على أنها موقف إنسانى يتكرر بصورة مختلفة كلما توفرت الظروف العامة المهيئة لقيامه .

والموقف الثانى — الموقف الفنى الذى يعتمد على ذوق الناقد بحيث يصبح النقد بدوره نوعاً من الإبداع ، فلا يهتم بالقواعد ولا ينصب الموازين للمبدعين ولكنه يحاول أن يكشف عن السر الكامن فى العمل الأدبى ، والذى يرجع إليه تأثيره وتفرده — هو موقف النقاد الرومنسيين ، والرومنسية ، مثل الكلاسية ، ليست موقفاً نقدياً أو أدبيا فحسب ، ولكنها فكر وفلسفة وسياسة وأخلاق أيضا ، ونظرتها التحررية — المعاكسة للنظرة الكلاسية — تعبر عن موقف إنسانى قابل لأن يتكرر كلما تهيأت الظروف المناسبة لظهوره .

النقد الكلاسى :

ولكي نعرف ارتباط العلمية بالمذهب الكلاسي نعود إلى « كتاب الشعر » الأرسطى ، الذى اتخذه الكلاسيون دستوراً لهم . فقد كان أرسطو جازماً فى صياغة

قوانين الصناعة الشعرية . استمع إليه ينبه الشاعر إلى ما ينبغى أن يفعله فى التراجيديا :

عن وحدة الحدث :

« يجب فى القصة ، من حيث هى محاكاة عمل ، أن تحاكى عملاً واحدًا ، وأن يكون هذا العمل تاما . » (ف ٨)

عن اختيار الشخصيات :

« فظاهر أولاً أنه لا ينبغى إظهار أناس طيبين تتغير حالهم من سعادة إلى شقاء ، لأن هذا لا يحدث خوفاً ولا شفقة ، بل يحدث غيظا وحزنا ، ولا إظهار أناس خبيثين يستبدلون من بؤس نعمى ، فإن هذا أبعد شىء عن التراجيديا ، لأنه لا ينطوى على عاطفة إنسانية من خوف أو شفقة ... فيبقى إذن المتوسط بين هذين ، وهو الذى لا يتميز بالنبالة ولا بالعدالة ، ولكن لا ينتقل إلى حال الشقاء لخبثه ولا لشره بل لزلة أو ضعفٍ ما . » (ف ٢٣) .

عن الأسلوب أو العبارة :

« وجودة العبارة فى أن تكون واضحة غير مبتذلة . » (ف ٢٢) ومن العسير حقًا أن نحصى العبارات التى وردت فيها كلمة « ينبغى » أو « يجب » فى كتاب أرسطو .

وهذا الذى فعله الفيلسوف اليونانى فى القرن الرابع قبل الميلاد فعله الشاعر اللاتينى هوراس بعد ثلاثة قرون فى رسالة منظومة وجهها إلى بعض الفتية من أرستقراطية الرومان ، يرشدهم فيها إلى ما ينبغى لهم اتباعه إن راموا التفوق فى صناعة الشعر ، واشتهرت باسم « فن الشعر » ، وحاكاهما من بعده الشاعر الفرنسى بوالو (ق ١٧) فى قصيدة بهذا العنوان نفسه ، والشاعر الإنجليزى بوب (ق ١٨) فى قصيدة بعنوان « مقال فى النقد » .

وكان شأن أتباع أرسطو فى العالم العربى كشأن أتباعه فى الغرب . فحاول أولئك كما حاول هؤلاء أن يضبطوا « قوانين » الصناعة الشعرية . فهذا قدامة بن جعفر (ق ١٠م) . يصرح بقوله فى صدر كتابه « نقد الشعر » :

« ولما كانت للشعر صناعة ، وكان الغرض فى كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل

بها على غاية التجويد والكمال ، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان : أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة ، وحدود بينهما تسمى الوسائط ، ... كان الشعر أيضا — إذ كان جاريا على سبيل سائر الصناعات — مقصودا فيه وفيما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد ... » .

ويقول حازم القرطاجنى (ق ١٣) بعد أن أجمل رأيه فى المحاكاة الشعرية التى تقوم عليها النظرية الأرسطية فى الشعر :

« وإنما اتُّسع فى المحاكيات الشعرية على هذه الأنحاء التى أشرت إليها وعلى ما نذكره بعد فى أصناف المحاكيات وكيفيات التصرف فيها فى لسان العرب خاصة ، فلذلك يجب أن يوضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل » (منهاج البلغاء ، القسم الثانى ، المنهج الثالث ، المعلم الأول ...) .

وكان قدامة من « أصحاب المعقول » فى نقد الشعر ، أى تلك المدرسة من النقاد العرب التى تأثرت بالفكر اليونانى حتى اعتبرت الشعر صناعة عقلية ، لا مجرد احتذاء واتباع لعادات المتقدمين فى قوله . وكان حازم يجمع بين المعقول والمنقول . ولذلك حاول التوسع فى مفهوم « المحاكاة » لتلائم الشعر العربى . وكلا الرجلين رأى أن عمل الناقد هو صياغة « قوانين » للتمييز بين الجيد والردىء فى صناعة الشعر . ولكن « أصحاب المنقول » — وهم كثرة النقاد العرب — لم يكونوا أقل ثقة فى أحكامهم العامة أو رغبة فى فرضها على الشعراء ، وإن كان الشعر عند هذا الفريق من النقاد صناعة لا دخل للمنطق أو الفلسفة فيها ، وإنما هى استعداد فطرى ثم تأثر للسابقين ثم مهارة فى صياغة الكلام . (أو كما يقول القاضى الجرجانى « علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ») . وإذا كان الفريق الأول من النقاد قد استطاعوا أن يحملوا بعض الشعراء على تهجين شعرهم بشىء من القياس المنطقى لا يصلح إلا فى النثر ، فإن الفريق الثانى كانوا أكثر نجاحا فى فرض ما سموه « عمود الشعر » ، ولو أن معناه ظل غامضا إلى أن حاول المرزوقى تحديده (ق ١٢) .

ومن الحق ، ونحن فى صدد المقارنة بين الفريقين ، أن نقرر أن القوانين التى وضعها أهل المنقول كانت — بحكم غموضها نفسه — أقل إلزاما للشعراء ، كما كان هذا الفريق من النقاد — بحكم اعتمادهم على الرواية — أكثر اتكاء على « الذوق » واستدعاءً لانفعالهم الخاص عند قراءة الشعر . ولكن أهم ما يعنينا من أمر الفريقين

أنهم كانوا جميعا « كلاسيين » بالمعنى الذى قررناه . أى أنهم كانوا يتصورون النقد (« علم الشعر » كما سموه) مجموعة من القواعد التى يجب أن يلتزمها الشعراء كلهم . ولعل هذه السمة المشتركة بين الفريقين راجعة إلى أنهم عاشوا فى ظل مجتمع ذى قيم ثابتة . و« الثبات » هنا لا يعنى القوة دائما ، وإنما يعنى أننا لا نعثر على أية محاولة جادة لإحلال قيم أخرى محل تلك القيم . (ولكن هذه قضية يجب أن تبقى معلقة إلى أن يهتم مؤرخونا بدراسة « نمو المجتمع العربى وانحلاله » بدلاً من « قيام الدول وسقوطها ») .

« النقد الجديد »

وما سمى بالنقد الجديد فى إنجلترا وأمريكا (أواسط الأربعينيات) نقد كلاسى فى جوهره ، سواء صرح بكلاسيته ، كما فعل إليوت ، أو بأنه يتبع خطى أرسطو كما فعلت مدرسة شيكاغو ، أم اكتفى بالقول إن الأدب يجب أن يدرس على أنه ظاهرة مستقلة لها خصائصها المميزة بصرف النظر عن الزمان والمكان وهو ما يقرره « النقاد الجدد » عموما . فهو فى جميع هذه الأحوال يبحث عن قوانين عامة للأدب . حقا إننا قلما نجد عند النقاد الجدد عبارات فى قوة « ينبغى للشاعر » أو « يجب على الشاعر » أو « وحق كذا أن يكون كذا » ، كما كان دأب الكلاسيين القدماء ؛ وحقا إن جهدهم الأكبر منصب على تحليل النصوص أكثر من صياغة نظريات عامة ؛ ولكننا لا ننسى أن لديهم نظريات من هذا النوع : مثل « المعادل الموضوعى » عند إليوت ، أو « المفارقة » عند كلينث بروكس ، وغنى عن البيان أن هاتين النظريتين لا تنحصران فى وصف ما عليه الشعر ، بل تقرران ما به يكون الشعر شعرا ، أى أنهما ـــ بعبارة أبسط ـــ تقدمان لمن يقبلهما معياراً للحكم بجودة الشعر أو رداءته . ولا شك أن القارئ العربى قد شعر بهذا الاتجاه لدى أشياع « النقد الجديد » من النقاد العرب .

وإذا وجدنا إليوت ـــ بعد ذلك ـــ يضيق بالنقد التفسيرى ، لأنه ينطوى على محاولة جعل النقد « علما » ، فليس معنى ذلك أنه حريص على « فنيّة » النقد ـــ بمعنى البعد عن الأحكام العامة ـــ بل معناه أن كلمة « العلمية » قد غيرت مدلولها ، كما سنرى بعد قليل .

وقد يتساءل القارئ : إذا صح أن الكلاسيّة تعبر عن نظرة مستقرة إلى العالم ، فكيف يمكن أن تظهر ويكون لها هذا الشأن الكبير فى عالمنا غير المستقر ؟ فجواب هذا التساؤل أن ننظر إلى غير الأدب والنقد من النظم الحضارية فى العصر الحديث ، فنرى أن الاضطراب السياسى والاجتماعى قد أدى إلى ظهور أشد المذاهب السياسية الاجتماعية إيمانا بالسلطة ، وهو المذهب الفاشى . فلا محل للعجب إذن من عودة الكلاسية فى عصر اضطربت فيه القيم الأدبية والفنية اضطراباً لم يسبق له نظير . (على أن كلاسية النقاد الجدد لم تلبث أن تراجعت أمام فوضوية التفكيكيين) .

ثم يجب أن نلاحظ أن الكلاسية عند ناقد مثل إليوت هى كلاسية مستحيية ضعيفة الثقة بنفسها ، ولذلك وصف أيفور ونترز نقد إليوت بأنه نقد « نسبى » . فلا بد لإليوت من أن يذكّر قارئه دائما بأنه — أى إليوت نفسه — محكوم بمزاجه وظروف عصره ، وأن شخصاً آخر وعصراً آخر لا بد وأن ينتجا نظرة مختلفة إلى الأدب والأعمال الأدبية . وهذه حيلة بارعة من حيل الكتاب : فإذا بدا أن القارئ متشكك أو متردد فإن الكاتب الماهر يجد نفسه محتاجاً — قبل الشروع فى مهمته — إلى أن يزيل هذا التردد أو الشك بطريقة من الطرق . والطريقة التى يتبعها إليوت هى التظاهر بالإنصاف واتهام النفس . وليس هذا تجريداً للشاعر والناقد العظيم من الأمانة الخلقية أو العقلية ، فالأمر أعقد من أن يفهم على هذا النحو . إن فى نقد إليوت من التأزم قدر ما فى شعره . إنه كلاسى ولدته الرومنسية .

النقد الرومنسى :

لسنا فى حاجة إلى إطالة القول فى ارتباط الرومنسية — كمذهب أدبى — بالتغيرات السياسية والاجتماعية التى اكتسحت العالم الغربى طوال القرن التاسع عشر ، ووصلت أصداؤها إلى عالمنا العربى منذ أواخره ، ولا تزال لها امتداداتها ، عندنا وعندهم ، حتى اليوم . فذلك كله معروف مشهور . ولكن الذى يعنينا هنا هو أن المذهب الرومنسى الذى أزاح كل القيم التقليدية المطلقة — سلطة الدولة وسلطة الأب وسلطة الدين وسلطة الأعراف الاجتماعية الخ — ليقيم على أنقاضها مطلقاً آخر وهو شخصية الفرد ، أبى إلا أن يكون النقد تعبيراً عن الشخصية كالشعر والرواية . يقول لومتر — ولا بأس بأن نأخذ مثالنا من ناقد رومنسى متأخر نسبيا : « الواقع أن النقد يمكن

أن يؤخذ على معانٍ كثيرة ، شأنه فى ذلك شأن الرواية والمسرحية والشعر ؛ ومن ثم يمكن أن تظهر فيه شخصية الكاتب بنفس القوة ، إذا كان كاتباً ذا شخصية . وقلما يحتاج المرء إلى مزيد من الفحص لاكتشاف هذه الشخصية (« المعاصرون » ، المجموعة الثالثة ، مقال عن بول بورجيه) .

وكمثال عملى لهذا النقد ، يكفى أن نشير إلى نقد طه حسين . فنحن نقرؤه غالباً من أجل طه حسين وأسلوب طه حسين ، لا من أجل الكاتب المنقود . وإذا أمكن أن تتحول هذه الطريقة فى النقد — لدى بعض الكتاب — إلى انطباعية صريحة ترى المنهج العلمى دخيلاً على النقد ، فيجب ألا ننسى أنها يمكن أن تربى نوعاً من الحساسية المرهفة لدى الناقد ، قد يصل إلى ما يشبه الاندماج الصوفى فيما يقرأ . (أوضح مثال لهذا عندنا هو يحيى حقى الناقد) . وهذا هو النقد كما يتصوره أقطاب المذهب الرومنسى من المبدعين . كتب كولردج مهاجماً نقاد زمانه (« سيرة أدبية » — الفصل الثالث) : « إلى أن يأتى الوقت الذى تتبع فيه المقالات النقدية مبادئ مختلفة كل الاختلاف ، وتصدر عن دوافع مختلفة كل الاختلاف ، بحيث نجد أحكاماً مستندة إلى قوانين نقدية مقررة ومستمدة من الطبيعة البشرية ، عوضاً عن التعسف والتسخط والسخرية ، فإن العقلاء سيعدون هؤلاء النقاد مغرورين إذ يفرضون أنفسهم على رجال الأدب موجهين لآرائهم وأذواقهم . إن هذا — على جميع الأحوال — ظلم للقارئ والمشترى . فالذى يقول لى إن هناك عيوباً فى عمل أدبى جيد ، لا يخبرنى إلا بشىء هو عندى موضع التسليم دون إخبار منه . أما ذلك الذى يبين نواحى الجمال فى عمل أصيل فإنه يقدم إلىّ معلومات مفيدة حقاً ، لا تمكننى خبراتى من التوصل إليها بدون معونته . »

وكتب هوجو معلقاً على طريقة شكسبير فى بناء مسرحياته على عقدة مزدوجة ، أصلية وثانوية :

« لقد لاحظ بعض الشراح هذه العقدة المزدوجة وعدوها عيباً كبيراً . ونحن لا نوافقهم على هذا الرأى بحال ما . إذن فهل نقبل هذه العقدة المزدوجة ونستحسنها ؟ كلا مطلقاً ، ولكننا نقرر أنها موجودة وحسب . لقد قلنا منذ ١٨٢٧ [كتب هوجو هذه العبارات سنة ١٨٦٤] ، وبأعلى صوت حتى ننفر من كل تقليد ، إن مسرح شكسبير يخص شكسبير ، فهذا المسرح كامن فى كيان هذا الشاعر ، فى إهابه ، إنه

الشاعر نفسه . ومن هنا تأتى أصالته التى لا يشاركه فيها غيره ، ومن هنا ملامحه الشخصية التى توجد دون أن تصبح قانونا . »

ويعود فيتحدث حديثاً مباشراً عن وظيفة النقد :

« ماذا نقول إذن ؟ أنقول إنه لا مكان للنقد ؟ أجل ! أنقول إنه لا مكان للمآخذ ؟ أجل ! إن العبقرية موجودة قائمة مثل الطبيعة ، وهى مثل الطبيعة تريد أن نقبلها قبولا خالصا بسيطا . الجبل هناك ، خذه أو دعه . هناك أناس ينتقدون الهملايا حصاة حصاة ، يتلهب أتنا ويرغى ويزبد ، ويقذف ضوءه وغضبه ولابته ورماده ، فيتناولون ميزاناً ويزنون هذا الرماد قبضة قبْضة . كم رطلا فى قمة الجبل ؟ هذا بينما العبقرية ماضية فى انفجارها . فكل شيء فيها لوجوده سبب . إنه موجود لأنه موجود : ظله هو الجانب الآخر لنوره . دخانه صادر عن لهيبه . هوّته هى شرط شموخه . نحن نفضل هذا على تلك ، ولكننا نصمت حيث نحس وجود الله . نحن فى الغابة ؛ التواء الشجرة هو سرها . العصارة تدرى ما تفعل ، والجذر يعرف عمله ، ونحن نأخذ الأشياء كما هى . »(« وليم شكسبير » ـــ الكتاب الرابع ـــ الفقرتان الأولى والثانية) .

ربما أغرتنا بلاغة العبارات أن نمضى فى الاقتباس ، فهذا شاعر عظيم يتكلم عن الشعر العظيم ، ولكننا نكتفى بما نقلناه ، ونخلص منه بفكرتين مهمتين : الأولى أن مهمة النقد عند هذا الفريق من النقاد هى التفسير لا الحكم ، وفى هذا يلتقى النصان اللذان نقلناهما عن هوجو مع النص الذى نقلناه عن كولردج ؛ والفكرة الثانية أن التفسير يقتضى النظر إلى العمل الأدبى ككل ، وهذه فكرة لم ينفرد بها هوجو بل تناولها كولردج فى غير موضع من سيرته الأدبية (وإن لم ترد فى النص الذى نقلناه هنا) ، بل هى من أعز الأفكار على قلوب الرومنسيين ، وقد احتلت مكاناً بارزاً فى نقد شيعتهم العرب وعلى رأسهم العقاد .

وتبقى فكرة ثالثة ربما يلوح لنا أن الناقدين الشاعرين ينظران إليها بمنظارين مختلفين ، وهى فكرة « القانون » . فهوجو ، الذى يحل شكسبير أعلى منزلة بين الشعراء ، يأبى أن يجعل فنه قانوناً ، على حين أن كولردج يتطلع إلى وقت يجد الناقد فيه « قوانين نقدية مقررة ومستمدّة من الطبيعة البشرية » . ولذلك نسأل : أهو اختلاف بين قطبين من أقطاب الرومنسية : أحدهما لا يقبل تعقيباً على العبقرية

الفردية ، ولا يقبل منها — فى الوقت نفسه — أن تُتخذ معياراً لما عداها ، والآخر يتطلع إلى معايير جديدة مستمدة من الطبيعة ، بخلاف المعايير السابقة ؟ ونبادر إلى القول إن الاختلاف — إن كان اختلافا حقا — ليس بين ناقدين رومنسيين أو تيارين من الرومنسية ، ولكنه يكمن فى الفكر الرومنسى نفسه : فبما أن الرومنسية لم تكن مجرد مذهب أدبى أو نقدى ، بل نظرة كاملة إلى الحياة ، فقد كان عليها وهى تطرح القيم السابقة أن تبحث عن قيم جديدة ، ولم تكن « الذاتية » أو « الفردية » كافية وحدها ، وبصورة مجردة ، لتقيم نظرة إلى الحياة ، لأن أى نظرة إلى الحياة إنما هى صياغة لعلاقة الإنسان بالكون ، ومن هنا أصبحت « موافقة الطبيعة » (الطبيعة الحية المعجزة التى لا تنفد عجائبها) هى محور القيم الجديدة بدلاً من موافقة العقل (أو الطبيعة المنضبطة التى تنفر من كل شذوذ) كما آمن الكلاسيون . وهذا هوجو نفسه يعود فيقول ، بعد مقارنة دقيقة نافذة بين فن شكسبير وفن أيسكيلوس : إن شكسبير « عبقرية إنسانية وعامة إلى أعلى درجة ، ولكنه فى الوقت نفسه ، ومثل كل العبقريات الحقة ، نفس متميزة وشخصية . وإذن نخرج بقانون : أن الشاعر يبدأ من ذاته ليصل إلينا . وهذا هو ما يجعل تقليده مستحيلا » .

وينحل هذا الإشكال من أساسه إذا لاحظنا التفرقة التى سبق لنا إيضاحها بين « القانون » و « القاعدة » . فالرومنسيون رفضوا القواعد ، ولكنهم بحثوا عن القوانين . وهذا واضح من وصف كولردج للقوانين المطلوبة بأنها « مستمدة من الطبيعة البشرية » ، أى أننا هنا بصدد قوانين تشبه قوانين الفيزياء ، ليس فيها معنى الإلزام كقوانين الكلاسيين ، أو « قواعدهم » إن شئنا الدقة فى التعبير . وإنما جاء اللبس من استعمال كلمة « القانون » أحيانا بمعنى القاعدة ، وهو مراد هوجو بقوله إن لشكسبير ملامحه الشخصية التى « توجد » دون أن تصبح « قانوناً » . فالمقصود هنا أنها ليست قاعدة تلزم غيره . ولكن هوجو يعود هو نفسه فيقرر « قانوناً » لفن الأدب : « أن الشاعر يبدأ من ذاته ليصل إلينا » . وهذا « قانون » بالمعنى الذى حددناه ، لأنه « يصف » الإبداع الأدبى ، الذى ينظر إليه الناقد الرومنسى على أنه حقيقة « موجودة قائمة مثل الطبيعة » .

ومن هنا يمكننا القول إن الفكر الرومنسى جاء ليتم فكر علماء النهضة الأوربية الأول ، الذين دعوا إلى استخلاص قوانين الطبيعة من الطبيعة نفسها ، بدلاً من

الاعتماد على نصوص ارسطو . لقد تم الانقلاب أولاً فى مجال العلوم الطبيعية ، ثم جاء هؤلاء الرومنسيون ليطالبوا باتخاذ النظرة نفسها فى علوم الإنسان . وكانت هذه الخطوة الثانية أصعب من الأولى بكثير . فالطبيعة البشرية بأحوالها المتبدلة دوماً تغرى بتلجيمها ووضعها فى السلاسل أكثر مما تغرى برصد حركتها واكتشاف قوانين تلك الحركة ، ولا سيما إذا كان الراصد المكتشف هو نفسه ذا طبيعة متقلبة لا تختلف عن تلك الطبيعة التى يرصدها .

لعل هذه الصعوبة هى أحد الأسباب التى جعلت العلاقة بين العبقرية الفردية والقانون الأدبى « المستمد من الطبيعة » لغزاً مبهما إلى وقت كتابة هذه الكلمات . (وبهذا نفسر الشهرة التى حظيت بها مقالة إليوت « التراث والموهبة الفردية » مع أنه كتبها فى مطلع شبابه ، وصرح بعد ذلك بأنها لا تعبر عن نضج حقيقى) . فقد انطلقت من النقد الرومنسى كل الجهود التى نعرفها اليوم لتفسير الأدب على ضوء علم النفس أو علم الاجتماع بمختلف فروعهما ، إذ كان سنت بيف الناقد الرومنسى الأكبر ، هو أيضاً مؤسس النقد الأدبى الحديث بمعناه « العلمى » . وقد طمح فى وقت من الأوقات — ولم يكن علم النفس الحديث قد وجد بعد — أن يجعل من دراسة الأدب « تاريخاً طبيعيا للأرواح » ؛ كما صرح فى غير موضع بتأثير المناخ الحضارى فى إنتاج الأدباء .

وهذا التحول الخطير هو الذى ألمعنا إليه حين أشرنا إلى نفور إليوت من اعتبار النقد « علما » . فقد أصبح « علم النقد » فى هذا الطور الجديد علما وصفيا — كسائر العلوم الحديثة — بعد أن كان علماً معياريا . ولعل إليوت نفسه لم يكن واعيا بهذا الاختلاف ، ولكنه كان — ولا شك — واعيا كل الوعى بأنه يحاول أن يقيد الأدب بقواعد صارمة ، شأنه فى ذلك شأن أى مفكر كلاسى ، أى أنه لم يكن أقل علمية من أصحاب النقد التفسيرى الذين عارضهم ، وكل ما هنالك أنه كان يصدر عن مفهوم عتيق للعلمية .

وأهم من ذلك أنه كان واعياً كل الوعى بشىء آخر ، وهو أن العلمية بمعناها الوصفى قد انحرفت بالنقد عن وظيفته الأساسية ، وهى معالجة النصوص الأدبية باعتبارها نصوصا أدبية يقصد بها الإمتاع ، إلى البحث عن عللها فى المجتمع أو فى النفس البشرية ، وبذلك أحدثت فى النقد الرومنسى صدعاً كبيرا ، فقد تركت

معالجة النص الأدبي نفسه لتلك « القوة » المبهمة التي سميت بالذوق . واصطلاح « الذوق » اصطلاح قديم عرفه الكلاسيون ، ولكنهم ربطوه بالقواعد ، أما الرومنسيون فقد أسرفوا في الاعتماد عليه ، ودخل في منظومتهم الفكرية صنوا « للخيال » و« العبقرية » . ومن هنا أصبح النقد الذي يعتمد على الذوق ، ضرباً من الإبداع الذي يعتمد على العبقرية (راجع النقل السابق عن لميتر) . كذلك احتل اصطلاح « الذوق » مكاناً مهماً في كتابات إليوت النقدية ، ولكنه ربطه بالقواعد والتدريب كما كان عند الكلاسيين ، حتى حدد غاية النقد بأنها « توضيح الأعمال الفنية وتصحيح الذوق » .

القوانين « الطبيعية » للأدب :

ولكننا إذا تجاوزنا مقالات إليوت النقدية — وقد غلب عليها التنظير حتى ما كان منها مخصصاً لكتاب أو شعراء معينين — إلى جهود أصحاب « النقد الجديد » الذين عنوا بتحليل النصوص ، وجدنا أنهم لم يهدموا الأصول الحقيقية للنقد الرومنسي ، بل خطوا خطوة جديدة نحو كشف « القوانين الطبيعية » للأدب ، إذ صححوا الانحراف الشائع نحو البحث عن « العلل » المنتجة للأدب بدلاً من البحث في طبيعة الأدب نفسه ، مع أن طبيعة الأدب أولى من أي شيء غيرها بأن تشتق منها قوانينه . وقد مر بك قول هوجو : « إن العبقرية موجودة قائمة مثل الطبيعة » . والحق أن في حديث هوجو عن شكسبير وإيسكيلوس ما يتمنى أن يكتب مثله أي ناقد « جديد » . ولكن يؤخذ على النقاد الجدد أنهم بالغوا في تأكيد ما سموه « أدبية الأدب » إلى درجة عزل العمل الأدبي عن جميع المؤثرات التي تخرج عن نطاق الأدب نفسه ، وبذلك ذهبوا في تجريد الظاهرة الأدبية إلى حد فصلها عن « القيم » التي هي الأصل في وجودها ، أو ربطها بنوع واحد من القيم وهو القيم الجمالية (الشكلية ، مثل التوازي ، التقابل ، التكرار ، الخ .) مع ادعاء أن هذه القيم لا تتأثر بالتغيرات الاجتماعية .

وهكذا يمكننا القول إن موقف النقد المزعزع ، إذا نُظِر إليه بمقاييس العلمية ، يرجع في آخر المطاف إلى ارتباط الأدب بالقيم ، واختلاف « القيم » في مناظير النقاد ولكن ذلك — من جهة أخرى — لا ينفي أن النقد مستمر في بحثه عن « قوانين

طبيعية » للأدب ، وأن هذا البحث قطع أشواطاً من التقدم ، مع أن مبادئه الأولى فى كتاب الشعر الأرسطى منحصرة فى الميل إلى المحاكاة والالتذاذ بالأوزان . ولكن اضطراب مفهوم « العلمية » عند النقاد يتطلب إعادة النظر فى هذه المفاهيم بغية الوصول إلى تحديد مناسب لطبيعة النصوص الأدبية وكيفية التعامل معها .

مراجعة لقضية العلمية :

لقد عرضنا فى الفقرات السابقة بعض المواقف المتطرفة من قضية النقد . ولكننا نرجو أن نكون قد أظهرنا من خلال المناقشة أن هذه المواقف — ككل المواقف التى من جنسها — إن أصابت جانباً من الحقيقة فقد انطوت على نسيان جانب آخر . فقد لاحظنا أن الفنية فى النقد غير ممكنة ، مادمنا نرى أن العلم — فى أبسط تعريف له — هو الإرشادات المستخلصة من الخبرة . وربما كان أهم ما يعنيه القائلون بفنية النقد هو المواجهة المباشرة للنصوص ، وهذا لا ينفى وجود مرجع عام يستندون إليه فى تلك المواجهة ، وهو ما يسمونه الذوق . ولكننا نسأل — فى الجانب المقابل — هل نجح أصحاب الاتجاهات العلمية فى صياغة قواعد أو قوانين للأدب ؟ لقد رأينا أن القواعد الكلاسية لم تلبث أن انهارت ، فى حين أن قوانين النقاد الوصفيين لم تتناول الأدب نفسه بل أشخاص الأدباء والظروف المحيطة بهم . وكما لاحظنا تداخلا واضطراباً فى موقف كل من العلميين والفنيين ، رأينا مثل هذا التداخل بين التفسير والتقييم . إذ إن الناقد الذى يكتفى — ظاهريا — بالتفسير لا يفسر إلا أعمالاً يعدها قيمة ؛ كما رأينا هوجو يرفض أن يخضع عبقرية شكسبير لأى تقييم نقدى ، مكتفياً بتفسيرها ، ولكن مثل هذا التفسير ينطوى على حكم جمالى مسبق بعظمة تلك العبقرية .

هل يمكننا أن نخرج من هذه المناقشة بنتيجة أكثر إيجابية من الشك فى معانى الأسماء الستة التى بدأنا بها ؟ إن الباحث حين يصل إلى مثل هذا المنعطف يشعر بإغراء شديد للاستغناء عن الأسماء القديمة ، التى كانت تبدو له قبل قليل أسماء اصطلاحية لا يمكن الاستغناء عنها . ولعل هذا هو أحد الأسباب فيما لاحظناه آنفاً من أن قضية العلمية قلما طرحت لمواجهة مباشرة فى النقد الحديث ، ولعله أحد الأسباب — أيضاً — فى غموض موقف كثير من النقاد المعاصرين ، فهم يتخذون الموقف الكلاسى

دون إيمان كبير به ، فى حين أن الموقف الرومنسى ممتد فى كتاباتهم بصورة لا يمكن إنكارها . والواقع الأدبى المحيط بهم لا يتطلب هذا ولا ذاك ، ولكنه يتطلب مراجعة شاملة ودقيقة لكل الأفكار القديمة ، ومحاولة جديدة وشجاعة لإعادة صياغة القضية النقدية .

ولعلنا نكون على أول الطريق الصحيح حين نعدل موقفنا من المتقابلات الستة التى بدأنا بها ، فننظر إليها لا على أنها وحدات مستقلة متناظرة ، بل على أنها حدود لسلاسل من القيم المتصلة (ولو أن هذه الطريقة فى التفكير تناقض طريقة المتقابلات الثنائية التى يتمسك بها البنيويون) ، كدرجة التجمد ودرجة الغليان على مقياس الحرارة . ثم يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن أحد هذه المقاييس يمكن أن يتبين فساده ، فيستعاض عنه بمقياس جديد .

ولتوضيح ذلك نقول : إن هناك درجات من العلمية ، كما أن هناك درجات من التعميم ودرجات من التقييم ، وإن مقاييس العلمية والتعميم والتقييم يمكن أن تتغير ، مع افتراض أنها ــ بوجه عام ــ تتغير نحو الأفضل بحكم تقدم العقل البشرى . وهكذا يمكننا ــ من المنظور التاريخى ــ أن نلاحظ قرب النقد إلى حد كبير من درجة « العلمية » لدى الكلاسيين ، وقربه من هذه الدرجة إلى حد أقل لدى الكلاسيين الجدد ، مع بقاء المقياس واحداً فى الحالين ، فهو عند هؤلاء وهؤلاء مقياس معيارى يعتمد على التحليل المنطقى أكثر مما يعتمد على الاستقراء ، كما نلاحظ أن النقد الرومنسى ظل شديد القرب من درجة الفنية إلى أن فرّخت الرومنسية مذهباً طبيعيا (أو واقعيا) راح يدرس الإنسان بطريق العلم التجريبى ، وهنا ظهر مقياس جديد للعلمية شبيه بمقياس العلوم الطبيعية فى اعتماده على الاستقراء والتجريب ، وأخذ النقد الواقعى ــ وليد النقد الرومنسى ــ يتابع صعوده على هذا المقياس مقترباً من العلمية بخطى سريعة ، إلا أنه ــ فى هذا الاقتراب الحثيث ــ يكاد يفقد مفهومه الأصلى من حيث هو نقد « أدبى » ، أى نقد « للوقائع الأدبية » (الأعمال الأدبية) باعتبارها وقائع متميزة عن الوقائع الاجتماعية أو السياسية أو النفسية التى تدخل فى تكوينها .

والنتيجة أن مقياس « العلمية » التى تعتمد على « القواعد » يضع قيوداً على الإبداع ، فى حين أن مقياس « العلمية » التى تعتمد على « القوانين » يبعد النقد

عن موضوعه الحقيقي وهو الأدب نفسه . ومن هنا يظل السؤال مطروحاً : هل يتحتم اعتبار النقد نوعاً من الأنواع الأدبية ، وبذلك ننزل به إلى أدنى درجة على مقياس « العلمية » ؟

أما عن مقياس « التعميم » فقد يكون من الغريب أن نلاحظ أن الكلاسيين قلما كانوا يرتفعون إلى درجة التعميم التى تتناول الأعمال الأدبية كلها . فمع أن أرسطو تحدث عن أن الشعر (ويقصد به الفن القولى عموما) يقوم على المحاكاة مثل سائر الفنون ، أى على محاكاة الطبيعة ، فإن خلفاءه مالبثوا أن تركوا هذا المفهوم ليصبح اصطلاح المحاكاة عندهم دالاً على تقليد المتقدمين . على أن أرسطو نفسه لم يتحدث عن المحاكاة طويلاً فى كتابه « الشعر » ، وإنما انصب معظم حديثه على التراجيديا ثم الملحمة ، ومن هنا كانت معظم تعميماته متعلقة بهذين الفنين . وهذه هى درجة التعميم التى احتفظ بها الكلاسيون من بعده . بل كانوا أشد منه تحمساً لتحديد خصائص كل نوع أدبى ، حتى انتهى بهم الأمر إلى تحريم الخلط بين الأنواع .

وعلى خلاف ذلك نجد معظم الكلاسيين الجدد مشغولين بالبحث عن أحكام عامة تشمل الأدب جميعه : فتارة « معادل موضوعى » وتارة « توتر » وتارة « توازن » وتارة « مفارقة » . ولا يخرج عن هذا الاتجاه إلا « الأرسطيون الجدد » ـــ مدرسة شيكاغو ـــ الذين أكدوا أن البحث عن تعميمات نوعية هو الوسيلة المثلى لفهم الأعمال الأدبية . أما النقاد الواقعيون فإنهم يصلون إلى أعلى درجات التعميم حين يصدرون أحكاماً على الأدب ضمن الإنتاج الثقافى بوجه عام ، سواء سموا هذا الإنتاج « حضارة » أم « بنية فوقية » ؛ ويصلون إلى درجات أقل حين يعممون الحكم على إنتاج أديب معين داخل هذا الإطار .

وواضح أن هذه التعميمات ، على اختلاف أنواعها ودرجاتها ، تستخدم فى الحكم على الأعمال الأدبية المفردة . ولكننا نلاحظ أيضاً أن كلمة « الذوق » ، التى عرفت فى النقد الكلاسى واكتسبت مكانة خاصة لدى الرومنسيين ، يظل لها احترامها عند معظم هؤلاء النقاد على اختلاف مذاهبهم . فالذوق عند الجميع معيار للنقد وهدف فى الوقت نفسه : معيار مرن ، وفى هذا تكمن مزيته وخطورته معا ، وهدف لأن وظيفة الناقد غير وظيفة المحكم فى المسابقات الأدبية ، فالناقد كاتب يتجه إلى جمهور ، ومهمته هى أن يساعد هذا الجمهور على تذوق الأعمال الأدبية ، أو أن يربى ذوقه .

وإذا صح أن هناك إجماعاً أو شبه إجماع على هذه النقطة ، فالسؤال الذى يجب طرحه الآن هو :

هل يمكن أن يقوم نقد علمى على فكرة الذوق ؟

أو بعبارة أخرى ، هل يمكن أن يحل الذوق محل القواعد أو القوانين كمرجع مقبول لتقييم الأعمال الأدبية ؟ أول ما يصدمنا أن كثيراً من أساتذة الأدب يجعلون « الذوق » مقابلا للعلم ، ويقسمون الدراسة الأدبية بينهما ، فللأول جانب معالجة النص الأدبى نفسه ، وللثانى جانب البحث المنظم فى الظروف المحيطة بالنص . وواضح أن هذه القسمة تخل بوحدة الموضوع ، فضلاً عن أنها تنطوى على فهم مبهم للذوق ، لعله لا يبعد كثيرا عن التفضيل الشخصى المحض ، أو الميل النفسى أو ضده ، وهى عوامل يغيب معها أى مرجع فكرى مشترك . إن دراسة الأدب عند الكثرة الغالبة من طلابه وأساتذته دراسة علمية بائسة أو يائسة : فإما أن تكون عربدة فكرية صريحة باسم « الذوق » ، وإما أن تكون هروباً من درس النصوص الأدبية نفسها إلى ما يتعلق بها من أحوال يمكن أن تدرس دراسة موضوعية .

والواقع أن هذه الطريقة فى دراسة الأدب تجعل مهمة النقد مستحيلة . إذ إنها لا يمكن أن تفضى إلى تقييم له اعتباره (فالأحكام الشخصية المحضة لا تعنى إلا أصحابها) ، كما أنها لا تقدم تفسيرا ، بالمعنى الصحيح ، للنص الأدبى (لأن تحقيقاتها العلمية تقع دائما خارج النص) ، فى حين أن « الذوق » إذا نظر إليه على أنه طريق من طرق المعرفة يمكن أن يجمع بين التقييم والتفسير كما يجمع بين العلمية والفنية وبين الأحكام العامة والأحكام الجزئية . أى أن هذه الكلمة المتعددة الأوجه يمكن أن تغنينا عن فكرة المقاييس المتدرجة التى اضطررنا إليها حين لاحظنا أن اعتبار العلمية والفنية وما يتبعهما وحدات متناظرة ومنفصلة لا يساعدنا على فهم الطبيعة الحقيقية للنقد الأدبى . فـ« الذوق » يمكن أن يدل على طريقة لاختبار الواقع تناظر الطريقة العلمية وإن كانت ذات طابع شخصى (وبذلك يكون النقد فى منزلة متوسطة بين العلم والفن) ؛ كما يمكن أن يدل على مرجع ذهنى لفهم الجزئيات والحكم عليها ، مع الاعتراف بأن قيمة الاختلافات الفردية لا تقل عن قيمة السمات المشتركة (وبذلك يكون النقد وسطا بين الأحكام العامة والأحكام الجزئية) ؛ ويمكن أن يدل أخيراً على نوع من الفهم يشترك فيه الفكر والوجدان (وبذلك يجمع النقد بين التفسير

والتقييم) .

ولعلنا نتبين من المناقشة السابقة أن مفهوم « الذوق » — على الرغم من مكانته الجوهرية فى النقد الأدبى — لم يُحَلَّل تحليلاً علميا من قبل النقاد حتى الآن . لقد قبلوا — ببساطة — الأفكار الشائعة فى علم النفس ، من الحديث عن « الملكات » إلى الحديث عن القدرات العقلية وأثر التدريب فيها ؛ ولم ينظروا إلى الذوق على أنه وظيفة معرفية مرتبطة بوجود الإنسان ، وأن الأدب هو التعبير الأهم عن هذه الوظيفة ، ومن ثم فعليهم — لا على غيرهم — أن يبحثوا عن شروطه ويستكشفوا أبعاده . فبدون هذا البحث لا يكون النقد علما .

الفصل الثانى
التـذوق والتفســير

الـذوق والقـيم :

انتهينا فى الفصل السابق إلى أن « الذوق » ينبغى أن يُعتمد أساساً لنقد علمى . وقد حددنا الذوق بأنه معيار وسط بين العلم والفن ، وبين الأحكام العامة والأحكام الجزئية ، وبين التفسير والتقييم ، ولذلك فهو يجمع بين هذه الوظائف الستة التى عنى بها النقاد دائما . ونبهنا إلى أن الذوق الذى نتحدث عنه يجب ألا يلتبس بالميل الفردى أو الوقتى . فالذوق يعنى ممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام ، هذا المرجع لا يمكن تحديده إلا بأنه « قيمة » أو « قيم » ما . فالحكم يستند إلى القيمة أى أنه معلّل بالقيمة ، وإن كانت القيمة نفسها غير معلّلة . ونضيف لتوضيح ما نعنيه بالقيمة أننا إذا نظرنا إلى المعارف الإنسانية على اختلافها وجدناها تنتهى ــ عند التحليل الأخير ــ إلى أن تكون حلولاً لمشكلات معينة اعترضت الإنسان فى بعض جوانب حياته . ينطبق ذلك على العلوم الإنسانية كما ينطبق على العلوم الطبيعية ، إلا أنه فى الحالة الثانية يحاول أن يتغلب على المادة ويخضعها لأغراضه ، وفى الحالة الأولى يسعى لأن يعيش بطريقة أفضل مع نظرائه . وتختلف مشكلات الأدب والفن عن هذين النوعين جميعا بأنها مشكلات يخلقها الإنسان لنفسه ، سواء أكان منشئاً أم متلقياً أم دارساً للأدب والفن . حقاً إن إنشاء الأدب أو الفن لا يلبث أن يصبح لدى المنقطع له حرفة ، ولكنه لم يصبح حرفة إلا لأن هناك قارئاً أو متلقياً يطلبه . ومن الصعب أن نقول إن قصيدة أو قصة أو لوحة تحل مشكلة معينة فى حياة القارئ أو المشاهد . نعم إنه يستريح راحة مبهمة حين يقرأ قصيدة أو يشاهد لوحة أو يستمع إلى لحن ، ولكن هذه الراحة لا تنشأ من تحقيق غرض معين ، فهى نفسها الغرض . وإذا لم تكن كذلك بالنسبة إلى المنشئ أيضا فهو صانع لا فنان ، وإذا لم تكن كذلك بالنسبة إلى ناقد الأدب أو معلمه فهو عاجز كل العجز عن أداء وظيفته . فناقد الأدب ودارسه أو مدرسه ، كل هؤلاء يقومون بوظيفة مساعدة لتوصيل رسالة منشئ إلى قارئ . ومادامت هذه الرسالة مقصودة لذاتها ، لا لحل مشكلة من مشكلات الحياة العملية ، فلا بد من الاعتراف بأن علم الأدب هو ــ فى نهاية المطاف ــ دراسة للقيم . فليست القيم إلا معانى نستحسنها لذاتها ، أو نستحسنها استحسانا مطلقا .

وإذن فالذوق — فى هذا المفهوم المرتبط بالقيمة — لا يرجع إلى المزاج الشخصى ، بل هو نقيضه . إن مرجعه النهائى هو استعداد مستقر فى الطبيعة البشرية ، مثله مثل المنطق . والكشف عن طبيعة هذا الاستعداد هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى ، أى أنه ضرب من الفكر الفلسفى الحر القائم على المشاهدة والخبرة . وقد يسميه البعض علم الجمال أو فلسفة الفن ، ولكننا نفضل أن يرتبط بالنقد الأدبى ، ويكون جزءاً أساسياً منه . فالأعمال الأدبية هى المادة الرئيسية لفلسفة الفن ، وحين تحتل الفنون البصرية والسمعية المكان الأول منها قبل الأعمال الأدبية ، تميل فلسفة الفن نحو الشكلية ، ويضعف اعتبار الدلالة (والقيمة نوع منها) . أما علم الجمال فيشغل بمساحة واسعة من الانفعالات التى تنطبع فى النفس بدون حاجة إلى شخصية مبدعة . فإذا كان لكل من علم الجمال وفلسفة الفن حق فى الوجود كبحثين فلسفيين فليس أحدهما بمغن عن البحث الذى يقوم به الناقد فى طبيعة الإبداع الأدبى وطبيعة القراءة ، من حيث كونهما نشاطاً يُرغَب فيه لذاته ، أى البحث فى العلل الأولى لما نسميه الذوق .

المطلق والنسبى فى القيم الجمالية :

إن ارتباط البحث فى القيم الجمالية بالأعمال الأدبية على الخصوص يمكننا من ملاحظة النسبية التى تتجلى فيها هذه القيم ، بخلاف البحث الفلسفى الخالص فى الشعور بالجمال ، إذ إن هذا البحث يتطلب من الفيلسوف اختيار نماذج « نقية » يتمثل فيها هذا الشعور ، وبذلك يبقى بعيداً عن عمليتى الإبداع والقراءة . ونحن نعرف أن الأعمال الأدبية لا تتبع نموذجاً جمالياً واحدا ، أى أن « القيمة » الجمالية تتخذ أشكالاً كثيرة . وقد يميل البعض — لهذا السبب — إلى إنكار القيم نفسها ، أى العلة أو العلل الأولى للذوق . ولكن ضرورة إثبات هذه القيم تتضح من أن هناك أشياء يتفق البشر جميعاً على الإعجاب بها ، وينطبق هذا الوصف على الأعمال الأدبية العظيمة ، فعظمتها الفنية ترتبط بعالميتها وخلودها ، وكثير من الأعمال الأدبية أو الفنية المعاصرة لنا لا تهزنا كما يهزنا أثر قديم رائع .

فالناقد إذن هو الأولى بأن يرى القيمة الجمالية المطلقة فى الأشكال المتغيرة دون أن يستهين بهذه الأشكال باعتبارها صوراً متحققة للقيمة ، إذ لا يمكن أن تظهر القيمة

أو تعرف إلا من خلالها . وذوق الناقد يعنى تمكنه من هذه الرؤية ، فهو مهارة تكتسب بالدراسة والتأمل والخبرة . ولكى ندرك ما تعنيه هذه المهارة ، وكم هى بعيدة عن الميل الشخصى المجرد ، يجب أن نلاحظ التنوع الهائل فى الأشكال الأدبية . إن الناقد الذى يفضل دانتى على شكسبير ، أو شكسبير على ملتون مثلا ، لا يقارن فقط بين شاعر وشاعر ، ولا بين فن وفن ، ولكنه يقارن بين فن الملحمة لدى شاعر معين وفن المسرحية الشعرية لدى شاعر آخر . ولكى تصح مثل هذه المقارنة يجب على الناقد أن يتجاوز الشكل الملحمى أو الشكل المسرحى إلى شىء مشترك بينهما ، وأكثر أصالة من كليهما ؛ هذا الشىء المشترك هو ما نسميه القيمة الفنية أو القيمة الجمالية . وقد عجز النقد العربى الحديث عجزاً مبيناً حتى اليوم فى عقد مقارنة صحيحة بين الشعر العربى والشعر الأوربى لأن نقادنا وقفوا عند الأشكال ولم يستطيعوا تجاوزها إلى القيمة الجمالية .

مكان تاريخ الأدب :

الناقد الأدبى هو كالخبير الذى يرتاد متحفاً للتاريخ الطبيعى ، فهو يعرف جيداً كل ما فيه من أشكال الحياة ، من صور الكائنات ذوات الخلية الواحدة إلى التركيب المعقد للإنسان العاقل ، وربما أيضاً بعض الصور المتخيلة للإنسان الأعلى . ولكنه لا يكتفى بتأمل هذه الأشكال ، بل يتأمل فى كل واحد منها معنى الحياة نفسه . وإقامة مثل هذا المتحف هى المهمة التى يجب أن يضطلع بها مؤرخ الأدب ، فيتيح لمن يريد معرفة شىء عن الأدب أن يتأمل أشكال الشعر والقصص والتمثيل ، وربما خرج الزائر مبهوراً بخصوبة الإبداع الإنسانى وتنوع اتجاهاته ، وربما اقتنى شيئا من نماذج هذا المتحف الأدبى ليتأملها فى وقت فراغه ، ولكنه لن يكون ناقدا ، أى قارئاً خبيراً ، إلا إذا تجاوز هذه الأشكال إلى قيمتها الجوهرية للإنسان : الإنسان بكل طاقاته وبكل مشكلاته .

الشكل والقيمة :

والمسافة بعيدة وشاقة بين الشكل والقيمة . ولذلك فكثيراً ما يتوقف القارئ عند ثنية من ثنايا الطريق متوهماً أنه بلغ الغاية . وربما ارتد يائساً وزعم أن « الغاية »

وهم كبير ، وأن هناك فقط « اللانهاية » ، واللانهاية ـــ كما قال البعض ـــ خرافة صنعتها عقول الأغبياء . هذه العقيدة العبثية لا تعنينا هنا ، فهى لا ترى لوجود الإنسان أى معنى ، ومن باب أولى أن لا ترى معنى للأدب أو للنقد ، سوى أنهما ـــ كغيرهما ـــ نوع من العبث . ونحن ـــ إن صواباً وإن خطأً ـــ نأخذ وجودنا مأخذ الجد . ولكننا نتوقف قليلاً عند بعض « القيم » الجمالية التى اعتبرت نهاية المطاف بالنسبة إلى النقد .

فقسم من هذه « القيم » يرجع إلى الشكل ، كالمماثلة والمقابلة . ومن المماثلة التكرار الذى عده جون مدلتون مرى (« مشكلة الأسلوب ») أصل الإيقاع ، بينما رأى إزرا باوند (« أبجدية القراءة » ـــ مقالة فى الوزن) أن نظام المقاطع المتماثلة إنما وقع فى الشعر الغنائى حين أراد الشاعر أن يغنى قصيدة طويلة على لحن قصير واحد ، فلم يجد بداً من تكرار ذلك اللحن ، فليس فى التكرار أو التناظر ـــ على رأيه ـــ فضيلة خاصة ، وإنما هو حيلة من حيل كثيرة يمكن أن يلجأ إليها الشاعر . ومن المشاكلة أيضاً المشاكلة اللفظية (مثل السجع والجناس والقافية) التى جعل لها ياكوبسون (« علم اللغة وعلم الشعر ») قيمة كبيرة فى اللغة الشعرية . أما المقابلة فقد اعتمد عليها النقاد البنيويون اعتماداً كبيراً ، ورأوها فى كل شىء : ابتداء من الصيغ النحوية كالمذكر والمؤنث والاسم والفعل والماضى والمستقبل ، إلى المعطيات والمفاهيم الكونية كالليل والنهار والقحل والخصب والسماء والأرض . واكتفوا بالبحث عن « بنيات » الأعمال الأدبية ، المكونة من هذه المتقابلات ، دون جوهر التجربة الإنسانية المتمثلة فى هذه الأعمال .

وقسم من هذه « القيم » يرجع إلى الغرائز : غرائز المحافظة على الذات أو المحافظة على النوع . فمن غريزة المحافظة على الذات ولد مبدأ فنى وهو مبدأ « الصراع » الذى يعد أساس الدراما . ولم يبرز مبدأ الصراع عند أرسطو ، ولكنه أصبح أصلاً فى نظرية الدراما الحديثة التى عبرت عن المنافسة البورجوازية ، ثم اكتسب أبعاداً أكبر لدى النقاد الماركسيين الذين رفعوه من مستوى المعاناة الفردية إلى مستوى الوعى التاريخى . ومن غريزة المحافظة على النوع ـــ أو الغريزة الجنسية ـــ جاء النظر إلى الحيل الفنية على أنها أساليب للتعبير عن الكبت الجنسى فى صور مقبولة اجتماعيا .

العوامل المؤثرة فى القيمة الجمالية :

هذه التفسيرات للقيمة الجمالية فى الأدب أو فى الأعمال الفنية بوجه عام لا تبدو لنا خاطئة بقدر ما تبدو ناقصة . فالقيمة الجمالية تظل معنى مجرداً ما لم تستمد أسباب الحياة من الوجود المادى للإنسان ، على جميع مستوياته : الفسيولوجى والبيولوجى والاجتماعى . ولا شك أن التماثل والتقابل ملحوظان فى مختلف الوظائف الجسمية : من الحركات اللاإرادية كالتنفس وضربات القلب إلى الأفعال الإرادية وشبه الإرادية كاستخدام الرجلين والذراعين ، إلى المشاعر الوجدانية كالحب والبغض والأعمال الذهنية والأخلاقية كالتمييز بين النافع والضار وبين الخير والشر . وموافقة الأشكال الفنية لنشاط أجهزة الجسم تشعرنا بالراحة ، ولذلك نراها « جميلة » . كذلك لا يمكن إغفال حقيقة أن الاختيار البيولوجى له دور مهم فى نشاط الغريزة الجنسية . فتورد الوجه مثلاً دليل الصحة ، ومن ثم فهو بشير بقوة النسل . والنظم الاجتماعية تحدد إلى درجة كبيرة صفات الجمال . فضخامة الأهرام المصمتة التى لا تحتوى إلا على مومياوات الفراعنة فى أعماق لا يوصل إليها إلا بسراديب خفية ، هى نمط الجمال لا يمكن أن يوجد إلا فى ظل مجتمع ذى نظام محكم تهيمن عليه ملكية مطلقة تنتمى إلى القوى الكونية المحجوبة عن أعين البشر . ويمكنك أن تقارن ضخامة الأهرام برشاقة برج إيفل ، الذى يمثل حضارة البورجوازية الصناعية والإنسان الفرد ، بممراته الظاهرة المفتوحة للعامة والخاصة ، وهم ينتشون بالصعود إلى « القمة » . وفى شعرنا العربى كان نموذج المرأة المكسال ، نئوم الضحى ، هو نموذج الجمال الأنثوى فى العصر العبودى . وكان شكل القصيدة التقليدية بانقسامه إلى مقدمة غزلية ووصفية تدخل فى باب الغناء المحض وقسم مدحى يمكن أن يطلق عليه ــ دون اقتسار للألفاظ ــ اسم الدعاية ، كان هذا الشكل تعبيراً فنياً عن غياب الشاعر فى الوضع الاجتماعى القائم .

هذه العوامل الفسيولوجية والبيولوجية والاجتماعية تتداخل بعضها مع بعض منتجة من الأشكال الفنية ما يعز على الحصر . ولكن الاعتراف بأنها ذات علاقة بالقيمة الجمالية لا يعنى التطابق بينها وبين هذه القيمة . والدليل على قصورها عن ذلك أن فى هذه العوامل نفسها فضلةً ما تتجاوز الوظيفة الفسيولوجية أو البيولوجية أو الاجتماعية التى تؤديها . إن الغريزة الجنسية تتجاوز وظيفتها فى الحب العذرى كما

تتجاوز وظيفتها لدى العنين والشيخ الفانى . والبطولة تتجاوز وظيفتها القيادية حين تمتحن بالخيانة . وربما كان « التجاوز » فى جميع الأحوال هو أصل القيمة الفنية .

وسنعرض للقيمة الفنية بتفصيل أكبر فى مكانها المقدر من هذا الكتاب . أما هنا فقصدنا إظهار أن مستقرها هو فى أعمق الأعماق من الوجود الإنسانى ، مع أنها تمتد وتتشابك مع كل جوانب هذا الوجود .

صعوبة الأحكام الذوقية :

بما أن القيمة هى عماد الذوق بمعناه الموضوعى الذى نلح عليه ، فطبيعى أن يكون الحكم الذوقى شديد الصعوبة ، كثير التعرض للخطأ . يقول نورثروب فراى فى مقدمة كتابه « تشريح النقد » (وهو من أعظم ما كتب فى النقد العلمى خلال الثلاثين سنة الأخيرة) :

« إن الناقد المشغول بالقيمة يوجه عنايته الحقيقية إلى القيمة الإيجابية ، أى إلى جودة القصيدة أو ربما أصالتها ... ومثل هذا النقد يعطينا حكما بالقيمة صادراً عن ذوق رفيع مهذب ، يعطينا اختباراً للفن بتأثيره المحسوس ، يعطينا استجابة مدربة من جهاز عصبى دقيق التنظيم لوقع الشعر . ولا يستطيع ناقد متزن أن يقلل من أهمية هذا ، غير أن هناك بعض التحفظات :

فأولاً : من الخرافة الظن بأن اليقين الذوقى السريع لا يمكن أن يخطئ . فالذوق الرفيع ينتج من دراسة الأدب ، ودقته تنتج عن المعرفة ، ولكنها لا تُنتج معرفة . وبناء على ذلك لا تكون دقة ذوق أى ناقد ضماناً لكفاية أساسها الاستقرائى فى الخبرة الأدبية . ويظل هذا صحيحاً حتى بعد أن يتعلم الناقد تأسيس أحكامه على خبرته بالأدب لا على همومه الاجتماعية أو الأخلاقية أو الدينية أو الشخصية . فالنقاد الأمناء لا يزالون يجدون بقعاً مظلمة فى ذوقهم ، ويكتشفون أنه من الممكن أن يسلّموا بشكل صحيح من أشكال التجربة الشعرية دون أن يدركوه بأنفسهم .

وثانياً : أن الحكم الإيجابى بالقيمة يبنى على تجربة مباشرة لابد منها للنقد ، ولكنها تستبعد منه دائما . فالنقد لا يمكنه أن يحدّث عنها إلا بمصطلح

النقد ، وهذا المصطلح لا يمكنه أبداً أن يسترجع التجربة الأصلية أو يستوعبها . إن التجربة الأصلية تشبه الإبصار المباشر للّون ، أو الإحساس المباشر بالحرارة أو البرودة ، اللذين « يشرحهما » علم الفيزياء بطريقة تعد ، إذا نظرنا إليها من جهة الخبرة نفسها ، خارجة عن الموضوع . إن الانفعال بالأدب مهما يثقفه الذوق والمهارة فهو عاجز عن الكلام ، مثل الأدب نفسه . لقد قالت إميلى ديكنسون : « عندما أحس كأن رأسى أزيل من فوق ، أقول هذا شعر » . وهذه الكلمة صواب محض ، ولكنها إنما تتعلق بالنقد من حيث هو تجربة . فينبغى لدراسة الأدب ، كالصلاة بالكتاب المقدس ، أن تنحاز عن دنيا النقد بكلامها إلى حضور الأدب بخصوصيته وأسراره ، وإلا فلن تكون القراءة تجربة أدبية حقيقية ، بل مجرد انعكاس لمواضعات وذكريات وأهواء نقدية . إن وجود تجربة فى قلب النقد لا يمكن توصيلها إلى الغير ، سيُبقى النقد فنا ، ما دام الناقد مقرا بأن النقد ينبع منها ، ولكنه لا يمكن أن يبنى عليها » .

والقارىء الحسن النية ، الذى يريد أن يأخذ عن هذا الكتاب الجيد كل ما يستطيع أخذه عنه ، لابد أن يقف حائراً أمام هذه العبارة الأخيرة ، وأغلب الظن أنه لن يتعلم منها شيئا ، لأن الكاتب لم يستطع أن يقرر رأيا محدداً عن دور التجربة الشخصية فى النقد ، فهذه التجربة « لابد منها » للنقد ، ولكنها « تستبعد منه » دائما ، وهو « يحدِّث عنها » بمصطلحه الخاص ، الذى لا يمكنه أبداً أن « يسترجعها أو يستوعبها » . وقراءة الأدب يجب أن « تنحاز عن دنيا النقد » ، ولكن « وجود تجربة فى قلب النقد لا يمكن توصيلها إلى الغير سيبقى النقد فنا » .

وإذا حاولنا أن نجمع هذه الأفكار فى نسق واحد ، أمكننا أن نستنتج أن النقد له معنيان مختلفان عند المؤلف : فهناك نقد « تقع تجربة القراءة فى قلبه » ، وهذا فن ، وهناك نقد « لا يبنى على هذه التجربة » ، وهذا هو الذى يطمع المؤلف أن يجعل منه علما . وإذا كانت هذه هى خلاصة الفكرة التى يطرحها فرأى فيجب أن نقرر أنها ليست بجديدة ، بل أنها هى نفسها الفكرة التى قال بها لانسون قبله بخمسين سنة تقريبا : « يجب أن يكون لنا فى الفن وفى الأدب ذوقان : ذوق شخصى

يتخير المتع والكتب واللوحات التى نحيط بها أنفسنا ، وذوق تاريخى نستخدمه فى دراستنا » . (« منهج البحث فى تاريخ الأدب » ، ترجمه محمد مندور) إلا أن عبارة لانسون أوضح بكثير ، كما أنها لا تضع تقابلاً حاداً بين المتعة والدراسة ، فكلتاهما تعتمد على الذوق . والواقع أن فقرة فراى ، إذا نظرنا إليها من هذه الوجهة ، تبدو عودة إلى قول الانطباعيين إن النقد لا يمكن أن يكون علماً ، وكل ما هنالك من فرق هو أن فراى نظر إلى الانطباعية « من الشاطئ الآخر » إن صح هذا التعبير ، أعنى من وجهة النظر العلمية ، لا من وجهة النظر الفنية . وبما أنه يرفض اعتبار الذوق وسيلة إلى معرفة علمية ، فهو يحاول أن يؤسس نقداً لا يرتبط بالقيمة . ولكنه لا ينجح إلا فى إعطاء عدد من التصنيفات للأعمال الأدبية ؛ ولذلك فإن الوصف الأليق بكتابه « تشريح النقد » هو أنه كتاب فى تاريخ الأدب ـــ ولو أنه يتجه إلى النصوص نفسها بدلاً من الاعتماد على أساس قومى أو لغوى أو زمنى كما تعود مؤرخو الأدب أن يفعلوا .

فالنقد ـــ أو أصول النقد بتعبير أدق ـــ لا بد له أن يعتمد على نظرية فى القيمة ، كما لاحظ رتشاردز منذ أكثر من ستين سنة (وإن كنا نعد نظريته فى القيمة واحدة من النظريات القاصرة التى أشرنا إلى بعضها) . لقد حاول رتشاردز أن يقيم نقداً « علميا » على أساس نظرية فى القيمة مستمدة من علم النفس . ولكن علم النفس تجاوز بمفاهيمه وأدواته نظرية رتشاردز ، ومن ثم بدت هذه النظرية واحدة من تلك النظريات التأملية التى لا يتوفر لها شرطا « الصدق » و« الثبات » كما يحرص عليهما أصحاب الاتجاهات العلمية التجريبية فى الدراسات الإنسانية الحديثة .

لقد بقى السؤال الذى طرحه لانسون : « كيف نستخلص من الأثر الشخصى الذى نتلقاه [عند قراءة الأعمال الأدبية] معرفة تصح عند الغير ؟ » ـــ قائماً يزعج كل من يتصدى لتأسيس نقد علمى (لا مجرد بحث نفسى فى التذوق) . ولم يكن ثمة بد من مواجهة المسألة مواجهة مباشرة ، أى بدراسة عملية التذوق نفسها . فبعد خمس سنوات من ظهور « أصول النقد الأدبى » أصدر رتشاردز كتابه الثانى المهم « النقد العملى » (١٩٢٩) وهو دراسة تجريبية فى تلقى الشعر . اختار رتشاردز ثلاث عشرة قصيدة لشعراء مختلفين ، منهم المشهور ، ومنهم الأقل شهرة ، وقدمها غفلا من أسماء أصحابها لمجموعة من القراء معظمهم من طلاب الجامعة المتخصصين

فى الأدب الإنجليزى ، وبعضهم من طلاب الدراسات العليا ، وطلب منهم أن يقرءوها فى فسحة من الوقت ، ويقدموا إليه تعليقاتهم عليها غفلاً من أسمائهم كذلك . أى أنه وفر لتجربته الشروط الأساسية التى تسمح له بدراسة التذوق الشخصى نقياً من أى مؤثر خارجى . فكانت أحكام القراء المعلنة على كل قصيدة من القصائد الثلاث عشرة ــ بغير استثناء ــ متفاوتة بين الإعجاب الشديد والإرذال المطلق . وكانت أدناها حظاً من الإعجاب خمس قصائد لخمسة من أكبر شعراء الإنجليز . وقد استطاع رتشاردز بتحليل هذه الوثائق وتصنيفها ومقارنتها أن يصل إلى نتيجتين مهمتين : إحداهما تتعلق بحال الثقافة الأدبية فى البيئات الجامعية التى أجرى فيها بحثه (ويمكن أن تتخذ دليلاً على حال الثقافة الأدبية فى العصر الحاضر بوجه عام) ؛ والأخرى تتعلق بصعوبة التوصل إلى حكم سليم على أى أثر أدبى ، ولا سيما إذا كان أثراً ممتازا ، لأن مثل هذا الأثر يفاجىء القارىء بما يخرج عن مألوفه ، فتكون الحاجة إلى الجهد فى فهمه مناظرة لما فيه من أصالة ، وهذا الجهد يتطلب مرونة يسميها رتشاردز تارة « إعادة ترتيب أنفسنا » ، وتارة أخرى « استعداد الإرادة » ويعنى به قدرتنا على أن نقرر الكيفية التى نتقبل بها أى مؤثر جديد .

أما النتيجة الأولى فتخص طرق تدريس الأدب . وقد تكون العناية المفرطة بتاريخ الأدب على حساب النصوص سببا فى الصورة العشوائية التى جاءت عليها تلك الأحكام . ولكننا إذا سلمنا بالنتيجة الثانية أيضاً فيجب أن نبحث عن سر الصعوبة فى التوصل إلى حكم سليم على أثر أدبى ما : إلى أى حد يرجع هذا التخبط فى الأحكام الأدبية إلى البيئة الثقافية العامة ، وإلى أى حد يرجع إلى صعوبة جوهرية فى عملية تكوين الأحكام الأدبية ذاتها ؟ ولكن يبدو أننا نميل إلى التهوين من أثر البيئة الثقافية من ناحية ، والمبالغة فى صعوبة عملية التذوق من ناحية أخرى . ففى الثقافات البدائية لا يكون الاتفاق على الإعجاب بشاعر جديد ينبغ أصعب من الاتفاق على عملية صيد . ولولا أن اليونان القدماء اتفقوا على تقديم هوميروس والعرب الجاهليين اتفقوا على الإعجاب بامرىء القيس لاندثر شعرهما فى حياتهما ، ولولا أن الأجيال التالية ترادفت على العناية بهذا الشعر لما عبر القرون حتى وصل إلينا . ولا يبعد أن للتغيرات الثقافية السريعة المتلاحقة فى عالمنا المعاصر أثراً فى اضطراب الأحكام الأدبية . ولكن ذلك يجعل العناية بفهم عملية التذوق وضبطها أشد إلزاماً . ويدخل فى هذا الضبط وذاك الفهم ــ بدون شك ــ تقدير الاختلافات الشخصية ومداها .

فليس من المحتم أن يكون « علم النقد » شبيهاً بالعلوم التجريبية الكمية فى خضوعه لمعيارى الصدق والثبات (أى أن يكون الموضوع الذى يتحدث عنه عدد من النقاد واحداً إذا تناولوا أثراً أدبياً واحداً ، وأن تؤدى أدوات النقد حين يستخدمها أكثر من ناقد واحد إلى نتائج متشابهة) .

التذوق ـــ الإدراك ـــ التفسير :

إن التذوق هو نوع من الإدراك . لا يختلف عن غيره إلا باللذة التى نجدها فى المدرك ، وقد عبر أرسطو عن وحدة الإدراك بوضوح تام حين قال : « والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة ، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة . ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع ... وسبب ذلك ... أن التعلم ليس لذيذاً للفلاسفة وحدهم ، بل لسائر الناس أيضاً ، ولكن هؤلاء لا يأخذون منه إلا بنصيب محدود ، فيكون التذاذ هؤلاء برؤية الصور راجعا إلى أنهم حين ينظرون إلى الأشياء يتفق لهم أن يتعلموا ويجروا قياسا فى كل منها ؛ كأن يقولوا : « هذا هو ذاك . » (الشعر ، ف ٤) .

غير أن النهضة العلمية منذ بداية العصر الحديث قامت على التجريب الذى اعتمد بدوره على ضبط المدركات الحسية بمختلف الأدوات والطرق ، وأهمها أدوات القياس الكمى وطرقه . وكان لذلك أثره المعروف فى سيطرة الإنسان على ظواهر الطبيعة واستغلالها لمصلحته . ولكن الإدراك الكيفى الذى سينتهى إلى القبول أو الرفض ـــ أى التذوق ـــ لم يظفر بمثل هذا الاهتمام ، فلم يُضبط ، واستقر فى الأذهان أن اسم « العلم » لا يصح إطلاقه إلا على العلم الطبيعى الكمِّى .

ولم يلتفت المشغولون بالدراسات الأدبية إلى أن ضبط التذوق هو الأساس اللازم لأى نقد علمى ، فى حين كانت الدراسات الأدبية على اختلاف فروعها واتجاهاتها منصبة على دراسة الأعمال الأدبية تحليلاً وتصنيفا وبحثا فى علاقاتها الداخلية والخارجية ، دون أن تسأل عن الأساس المعرفى لهذه العمليات كلها . وبقى هذا حال الدراسات النقدية إلى وقت قريب جدا .

فما يسمى الآن « نقد النقد » يدور فى معظمه حول نوع المعرفة التى يبتغيها

الناقد ، أو التى يمكنه الوصول إليها . ويتمثل نقد النقد فى اتجاهات فكرية متعددة ، لعل أهمها ثلاثة : الاتجاه الفينومينولوجي ، الذى يتركز على مبحث التفسير hermeneutics ، ومن مبادئه الأساسية القول بأن المعرفة بجميع أشكالها هى ثمرة حوار بين الذات والموضوع ، ومن ثم فموضوع المعرفة — والعمل الأدبى نوع منه — يجب ألا ينظر إليه على أنه شئ خارجى مستقل عن اتجاهات الشخص الذى يتناوله . ولهذه النظرية قيمة خاصة للنقد من حيث إنها تعترف — ربما لأول مرة فى ميدان النقد العلمى — بإمكان اختلاف النظرة إلى العمل الأدبى الواحد ، أو بما يسمى فى الاستعمال الجارى « الذوق الشخصى » ، ولكن بعد أن تحدد معناه وتوضح كيفية عمله . وبذلك أصبح الناقد مبدعاً مرة أخرى ، بل أصبح إبداع المنشئ متوقفاً — بمعنى ما — على إبداع الناقد أو القارئ . وغالى « التفكيكيون » فى هذه الفكرة ، فمنهم من أقام نظريته النقدية على القراءة بدلاً من الكتابة (سبانوس) ، فذهب إلى أن النص إذا نُظر إليه فى ذاته ، أى فى المكان ، لا يخرج عن كونه مساحة مغلقة ، أما إذا نظر إلى **فعل** القراءة نفسه على أنه تجربة فى الزمان ، أى علاقة بين القارئ والنص ، فإنه ينفتح لإمكانيات معنوية وجودية غير محدودة . وأبرز بعضهم (دريدا ، بارت) فكرة « النص » كنقيض لفكرة « العمل » (الأدبى) من حيث إن النص **نشاط** لغوى إبداعى لا يمكن حصره داخل حدود فكرة معينة أو مصدر معين أو شكل فنى معين ، ولا معاملته على أنه « شيء » يخرج من يد منتج هو المنشئ ليتلقاه مستهلك هو القارئ ، ولكنه « يوجد » على يد القارئ نفسه ، الذى يقوم بدور الشريك بدلاً من دور المستهلك .

الاتجاه الثانى المهم فى نقد النقد هو الاتجاه السميولوجي . والسميولوجيا أو السميوطيقا (علم الرموز) علم جديد بشّر به العالم اللغوى السويسرى فرديناند دى سوسير (م ١٩١٣) ويقوم على اعتبار اللغة — والأدب من ثمة — نظاماً أو نظما من العلامات متعارفاً عليها داخل مجتمع ما ، بحيث تكون للعلامة دلالة يستخدمها المرسل ويفهمها المستقبل . وتختلف السميولوجيا (اللغوية) عن السيمانتيكا (علم الدلالة) الذى يعد علماً لغوياً صرفاً من جهة أن هذا العلم الثانى ينظر إلى اللغة فى ذاتها ، أى بصرف النظر عن القواعد الضمنية التى يجرى عليها التعامل بين المرسل والمستقبل . وفى الوقت نفسه تختلف السميولوجيا اللغوية عن مختلف السميولوجيات الأخرى (وتدخل فيها سميولوجيا الفن وسميولوجيا المسرح وسميولوجيا الملابس وحتى

سميولوجيا الحركات الجسمية) من حيث الارتباط الوثيق بين الدال والمدلول . إذ لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر فى حالة اللغة (وإن اختلفت العلامات فى لغة ما عن لغة أخرى) وهو ما يعبر عنه نفسيا بالقولة المشهورة : « لا تفكير بدون لغة » . ويمكننا أن نضيف ، فى حالة اللغة الأدبية بالذات ، فرقاً مهما بينها وبين سائر الفنون ، لاحظه بعض علماء الجمال من قديم ، وهو أن مادة الأدب (اللغة) ليست خالصة للتعبير الجمالى ، كالألوان والخطوط والأشكال فى الفنون التشكيلية ، والأصوات المحضة فى الموسيقى ، بل الصفة الغالبة عليها هى استعمالها فى أمور عملية أو معرفية . وكلا هذين الفرقين يجعلان نشاط المتلقى فى الأدب عنصراً جوهرياً لإدراكه . وتتجه سميولوجيا الأدب إلى اكتشاف القواعد التى يتبعها ذهن المتلقى ــ بصورة تلقائية طبيعية وإن اشتركت فى صياغتها الأعراف الاجتماعية ــ فى تفسير النص الأدبى حين يتجاوز الدلالة السيمانتيكية المباشرة إلى الرمز . وهى الصورة المقابلة لقواعد « البيان » التى يلتزم بها المرسل حتى يجعل تعبيره مفهوماً لدى المتلقى .

ومن هنا ترتبط السميولوجيا الأدبية بعلم الأسلوب (وسلفه الأقدم البلاغة) كما ترتبط بنظرية الاتصال الحديثة communication theory ، التى تنظر إلى عناصر الاتصال الفكرى (المرسل ــ المستقبل ــ الرسالة ــ قناة الاتصال ــ الإطار الثقافى ــ الشفرة المستعملة) باعتبارها عناصر فى عملية واحدة يتأثر بعضها ببعض ، ولكن يمكن أن يبرز بعضها على حساب بعض .

ويستفيد هذا الاتجاه الثانى من علم النفس ، إلا أن علم النفس اللغوى يقوم بنفسه ــ كذلك ــ اتجاها متميزاً فى نقد النقد . وإذا كان الاتجاه الأول نابعاً من الفلسفة الألمانية ، والثانى نابعاً من علم اللغة الأوربى السوسيرى ، فإن الاتجاه الثالث ــ النفسى ــ يمثل المنحى التجريبى العملى ، ويظفر بأهم إنجازاته فى الولايات المتحدة الأمريكية . ويقوم هذا الاتجاه على رصد استجابات القراء وتحليلها إلى مجموعات من العناصر ، ثم وصف كيف تتم عملية القراءة بدءاً من التعرف أو التحسس الأوليين إلى أن يتمثل القارئ النص الأدبى فى ضوء فكره مهيئة ومنظمة . ويسير هذا الاتجاه فى الخط الذى بدأه رتشاردز بكتابه « النقد العملى » ، إلا أنه يستخدم طرقاً أشد صرامة وتفصيلاً وتحديداً فى الرصد والتحليل . ويبدو أنه استفاد كذلك من دراسات بعض علماء النفس المتقدمين ، ولا سيما رواد مدرسة الجشتالت

الذين عنوا بدراسة الإدراك الجمالى . وبعض علماء النفس المتأخرين هؤلاء انتقلوا من دراسة تأثير الأشكال والألوان البسيطة فى المشاهِد ـــ وقد ترك الجشتالتيون الأول تراثاً مهما فى هذا الجانب ـــ إلى دراسة أعمال فنية تتصف بدرجات مختلفة من التركيب .

وقد ميزت هذه الأبحاث بين جوانب ثلاثة للتجربة الجمالية ، وهى : التنبه ، والاهتمام ، والالتذاذ ؛ وقاست كلا منها على حدة بمختلف وسائل القياس ، وأوجدت معاملات الارتباط بينها وبين صفة التركيب فى العمل الفنى (وهى تتضمن الغرابة وصعوبة الفهم) ، وانتهت إلى أن هناك مسلكين فى التجربة الجمالية : مسلكاً يغلب عليه جانب اللذة ، وموضوعاته أقل تركبا ، ومن ثم فهى أقل تنبيهاً ، ومسلكاً يغلب عليه جانب الاكتشاف أو طلب المعرفة ، وموضوعاته تبعث على الاهتمام بما فيها من جدة وإثارة للمشكلات أو التناقضات . ويؤكد علماء النفس المعاصرون أهمية التمييز بين هذين المسلكين ، وإن كانوا يؤكدون فى الوقت نفسه أنهما يمتزجان ويتبادلان التأثير .

وظاهر من التمييز بين جانبى الاكتشاف واللذة أن هذا الفريق من دارسى الفن يربطون بين اللذة الفنية وبساطة التركيب . ومع أن علماء النفس يتمسكون بالموضوعية العلمية ويتجنبون الأحكام القيمية ، فإننا حين ننقل نتائجهم إلى دائرة النقد الفنى أو الأدبى نترجمها بالضرورة إلى أحكام قيمية ـــ ويتحتم علينا ـــ من ثمة ـــ أن نقول إن البحث النفسى يضع إدراك العمل الفنى أو فهمه فى مرتبة أعلى من الالتذاذ به . ولذلك نتساءل : هل يرجع ذلك إلى أن الالتذاذ بالعمل الأدبى أو الفنى هو نوع من النشاط النفسى أقل مرتبة من الإدراك أو الفهم ، أم إلى أن المنهج التجريبى الذى يتبعه علماء النفس فى دراستهم لتذوق الأدب والفن عاجز فى الحقيقة عن وصف التذوق ؟ إن هذا الفرض الثانى هو الفرض الوحيد الممكن ، مادامت المسلَّمة التى نعتمد عليها هى أن الذوق مرتبط بالقيمة ، وأن القيمة هى عند التحليل الأخير ميل فطرى غير معلَّل وغير مهدَّف ، ومن ثم لا يمكن قياسها قياساً كميا بالاعتماد على مسبباتها أو على نتائجها ، وإن كانت تتفاوت كيفياً بحيث يمكن الشعور بهذا التفاوت من حالة إلى حالة ، لا عن طريق القياس .

إغفال مفهوم القيمة فى النقد المعاصر :

لا ينفرد الاتجاه النفسى التجريبى بتجاهل مفهوم القيمة ، فإن ذلك ينطبق على الاتجاه الهرمنيوطيقى والاتجاه السميولوجى أيضاً . فالاتجاه الهرمنيوطيقى الفينومينولوجى يسوّى بين الأدب وسائر ما ينتجه الفكر البشرى ، فكلها موضوعات للمعرفة ، تصدق عليها مقولة أن الذات ، فى سعيها للوصول إلى الحقيقة ، تشكل الموضوع ولا تعكسه فحسب . هذه نظرية معرفية تنطبق بسهولة على فلسفة العلوم ، ولكنها تعجز عن إضاءة مفهوم القيمة الجمالية . أما الاتجاه السميولوجى فإنه مرتبط باللغة ، ومن ثم فهو منحصر فى بحث الدلالات ؛ وإذا كان موضوعه هو الدلالات غير المباشرة فإن هذه لا تعدو كونها معانى ، والمعنى غير المباشر هو بالتحديد « معنى المعنى » أو « المعنى الثانى » كما سماه عبد القاهر . والقيم ليست معانى فحسب . القيم بالنسبة إلى المعانى هي المصدر أو الأم ، أو الرحم الذى تتخلق فيه المعانى .

فاقتصار هذه المذاهب الثلاثة فى تحليل عملية التذوق على الجانب الإدراكى وحده هو الذى يجعلها أضيق من أن تستوعب النقد أو توجد علماً للنقد . وإذا نظرنا إلى التفسير على أنه هدف النقد وثمرة التذوق ، فلا معدى لنا عن ربطه بالقيمة ، أى بمصدر المعانى ، لا بالمعانى قائمة بذاتها . ويمكننا أن ندعى دون أن نخشى الشطط أن كل نقد جيد كتب أو يكتب أو سوف يكتب إنما هو نقد مرتبط بالقيمة ، ولهذا يبدو أنه فن فى نظر النقاد الوضعيين . ولعل فراى كان أصرح هؤلاء النقاد فى الاعتراف بالتناقض الذى وقع فيه النقد الوضعى ، ولكنه ذهب إلى أن النقد ــ كعلم ــ يمكن أن يقوم بمعزل عن التقييم ، أى عن الصفة الجوهرية للأدب ذاته . ومن ثم كان عمله فى « تشريح النقد » بعيداً عن تشريح النقد ، إنما هو مجموعة محاولات فى تصنيف الأدب لم تتعد المظهر إلى الجوهر . ونحن نزعم أن النقد يمكن أن يكون علماً ، ولكن بغير المعنى الوضعى التجريبى للعلمية ، وذلك إذا اعتمد التذوق (بالمعنى الكامل الذى يشتمل على الإدراك والتجربة الجمالية معا) أساساً له .

نعود إلى سؤال لانسون : كيف يمكن أن نستخلص من الأثر الشخصى الذى تتركه فينا الأعمال الأدبية معرفة تصح لدى الغير ؟

لقد عاش لانسون فى ظل سيطرة المذهب الوضعى . وكانت لديه الأمانة الكافية ، والمعرفة الكافية بالأدب ، بحيث رأى أن « علم الأدب » لا يمكن أن يقوم على أساس وضعى ، فترك السؤال حائرا ، وذهب يقنع نفسه بفائدة الدراسات التاريخية المحضة فى الأدب ، أى تحقيق الوقائع الجزئية المتعلقة بالنصوص الأدبية أو عصرها أو أصحابها . ونحن نقول : إن الأثر « الشخصى » الذى يتركه فينا عمل أدبى عظيم ، ليس « شخصيا » إلا فى شكل الخطاب ، أما من حيث الجوهر فهو يأخذ بيدنا من كل ما هو شخصى وجزئى وعابر ويسمو بنا نحو المطلق . والمطلق ليس مما يبحث فيه العلم الوضعى التجريبى ، ولكنه شغل الفلسفة والدين . ولا ينكر أحد — حتى ولا الوضعيون التجريبيون — أن للأدب بهذين أعمق الاتصال . ولكنهم ينكرون المطلق ذاته . أى أنهم — ببساطة تامة — ينكرون حقيقة الأدب . فما بالهم يشغلون أنفسهم بما ينكرون حقيقته ؟

كيف نتصور النقد العلمى ؟

تنحصر محاولتنا — إذن — نحو إيجاد نقد علمى فى تحليل عملية التذوق ، مرتكزين على صفتها الجوهرية وهى الشعور بالقيمة أو ما نسميه اللحظة الجمالية .. ونصف محاولتنا هذه بأنها« علمية » اعتماداً على المسلمات الآتية :

١ — أن الشعور بالقيمة أصيل فى فطرة الإنسان ، ومتميز ومتقدم على الشعور بالمنفعة .

٢ — يترتب على المبدأ السابق أن الشعور بالقيمة واحد فى البشر جميعا ، لا يختلف جوهره باختلاف الأشخاص والحضارات ، وإن اختلفت مظاهره .

٣ — أن الشعور بالقيمة قابل للتحليل بحيث يمكن فهم جوهره ، ولو أن هذا الفهم يتجاوز حدود الماهيات والوظائف .

٤ — أن الشعور بالقيمة قابل للتدريب من خلال إدراك مظاهره وإدراك علاقته بتلك المظاهر .

وبناء على هذه المبادىء الأربعة يمكن القول بأن الحكم القيمى الذى تتوفر له هذه الشروط هو « معرفة تصح لدى الغير » ، مع أن هذه المعرفة لا ينتظر أن تتطابق

فى جميع الحالات ، من حيث إن العلاقة بين الأثر الأدبى من ناحية والقارئ أو الناقد من ناحية أخرى هى حالة أو مقولة كيفية لا يمكن أن تضبط بالحساب . ولكن ينتظر أن يكون الاختلاف بين الاحكام القيمية ــ إذا توفرت لها هذه الشروط ــ اختلاف تنوع لا اختلاف تضاد .

ويبقى أن المبدأين الثالث والرابع يستلزمان اتباع منهج معين فى التحليل والتدريب . هذا المنهج يعتمد على ما يلى :

١ ــ أن التجربة الجمالية هي خبرة مشتركة بين الكاتب والقارئ . ومن ثم يمكن الانتفاع بنظرية الاتصال فى بحث العلاقة بين كل من هذين الطرفين وبين الرسالة الأدبية التى هى موضوع الاتصال ، مع ملاحظة ارتباط الجميع بقنوات الاتصال والمصطلح الأدبى (الشفرة) الذى يتم الاتصال بواسطته ، هذا إلى جانب المحيط الذى تتم فيه عملية الاتصال .

٢ ــ أن التجربة الجمالية ــ التى هى لب الرسالة الأدبية ــ موضوع تؤخذ فيه شهادة المبدعين والنقاد ، ومثل هذه الشهادات متوافرة من عصور مختلفة وثقافات مختلفة . وهناك أيضاً أنظار الفلاسفة فى التجربة الجمالية ، وهى أنظار تتجاوز حدود الأعمال الأدبية ، ولكنها تلتقى مع الشهادات السابقة وتدعمها غالباً . وعندنا أن العدول عن هذه المادة الثرّية إلى جمع معلومات من بعض المعاصرين عن طريق الاستبارات / الاستبيانات ونحوها ، هو عدول عن الأصلح إلى الأقل صلاحية ، جرياً وراء الشكل العلمى التجريبى .

٣ ــ أن الجانب الإدراكى فى التجربة الجمالية داخل فى عموم الإدراك ، ومن هنا فالانتفاع بجميع الاتجاهات السابق بيانها لفهم طبيعة التفسير حرى أن يثرى النقد العلمى الذى ندعو إليه . ولكن يشترط لذلك أن تكون الخبرة الجمالية هى الأصل الذى تنبثق منه عملية التفسير وتعود إليه .

ولذلك فسوف نتناول فى الفصول التالية تخلّق التجربة الجمالية بين المبدع والقارئ من خلال النص . ولكننا سنمر مروراً سريعاً على قنوات الاتصال والمصطلح الأدبى . فكون الأدب منطوقاً أو مكتوباً ، ووسائل نقل النطق أو الكتابة ، والشكل الفنى الذى تترجم الرسالة بواسطته ــ كل هذه عوامل يتألف منها المحيط الاجتماعى الذى

تتم فيه عملية الإبداع ، ولكنها خارجة عن عملية الإبداع ذاتها ، التى يمكن وصفها بأنها خطاب شخصى . ولذلك فسوف نتناول الجانب اللغوى منها فى كتاب عن الأسلوب ، والشكل الفنى فى كتاب عن تاريخ الأدب . نسأل الله العون والتوفيق .

الفصل الثالث
دورة العمـــل الأدبـــى

النقد وعلم الأسلوب وتاريخ الأدب :

انتهينا فى الفصل السابق إلى ما يشبه وضع الحدود بين النقد من ناحية ، وبين كل من علم الأسلوب وتاريخ الأدب من ناحية أخرى . فالنقد ــ أصولاً وتطبيقا ــ يتناول فعل الإبداع الذى يتحقق باشتراك الكاتب والقارئ . ولا موضوع له سوى كيفيات هذا الاشتراك ومغزاه . ولكن فعل الإبداع لا يتم فى فراغ ، بل خلال نظم لغوية وأخرى أدبية . هذه النظم وعلاقتها بالإبداع تأثيرًا وتأثراً هى موضوع علم الأسلوب وتاريخ الأدب ، على الترتيب .

وبناء على ذلك فعلم النقد لا يتضمن دراسة التصنيفات الأدبية (مدارس أو طبائع أو فنوناً أو أساليب أو غيرها) ، ولا الحيل اللغوية البيانية (سواء نُظر إليها من جهة المنشئ أم من جهة المتلقى) ، ولكنه يدرس خصائص النشاط الإبداعى فى عمليتى القراءة والكتابة . بعبارة أخرى : إنه لا يدرس نظماً أو هياكل ، ولكنه يدرس حركة ، ويحاول استخلاص مبادئ هذه الحركة . و « العمل الأدبى » فى منظار النقد ، كما نقترح ، ليس ذاتاً ولكنه فعل متجدد ومتغير . ولذلك فإن رؤية النقد للعمل الأدبى يجب أن ترتكز على نموذج حركة ، لا نموذج جسم ، عضوى أو غير عضوى ؛ أى أنه نموذج ذهنى محض . والنموذج الذى وجدناه مناسبا ــ بعد شىء من التعديل ــ هو ذلك الذى يقدمه الناقد الانجليزى ف . و . بيتسون فى كتابه « الناقد العالم » ، وهو « دورة العمل الأدبى » .

دورة بيتســـون :

مثل بيتسون رحلة العمل الأدبى من ذهن الكاتب إلى ذهن القارئ بدورة متصلة ، يعيد فيها القارئ ، بطريقة عكسية ، أدوار التخلق الكامل للنص الأدبى .

أين تبدأ هذه الدورة ؟ يمكننا أن نتصور المرحلة الجنينية فى حياة الأثر الأدبى ، حين يكون مجرد **خاطرة** ، فكرة ، شطحة من شطحات الخيال . ثم يبدأ فى التخلق عندما يتحد **برمز** هو صورة وهو فى الوقت نفسه الفكرة ، أى أن الفكرة متضمنة فى الصورة ، وإن أمكن تجريد الفكرة **بعد** أن يعى الإنسان الصورة . ولكن الصور تظل غامضة مشتتة مضطربة إلى أن تتجمع فى **تشكيل أو أسلوب** . وهنا تتمثل

المادة المهوشة فى كلمات ، وإن لم تكن بالضرورة منتظمة فى نسق منطقى أو نحوى ، فهذا النسق إنما يتم أخيراً ، حين تأتى مرحلة **اللغة** ، أى الكلمات المنتظمة فى جمل وفق علاقات نحوية مفهومة . فإذا سجل الكاتب ذلك فى **نص** مرقوم فقد بدأ النصف الثانى من الدورة . فالقارئ (أو الناقد) يتلقى هذا النص ، **ويفهم** دلالاته على قدر استعداده . ويعقب هذا الفهم **شعور** بالوحدات المتكررة التى يستولى إيقاعها تدريجيا على ذهن القارئ وينقله إلى المرحلة التالية وهي مرحلة الدخول فى **الإيهام** أى الخضوع لمنطق النص الأدبى والعيش فى عالمه مع تيقن القارئ أنه عالم خيالى .

هنا يصير العمل الأدبى إلى نهاية الدورة . ففى وسع القارئ الآن أن يكون صورة كلية عن العمل ، تناظر الصورة التى بدأ بها الكاتب (وإن كان من المحتم أن تختلف عنها بعض الاختلاف) وأن يصدر عليها حكما .

ويصور بيتسون دورة العمل الأدبى بالشكل التخطيطى الآتى :

الكاتب	القارئ
١ ــ فكرة (لا يعى بها الكاتب الا وعياً جزئياً) .	٩ ــ تقييم ضمنى أو اجتهادى للعمل ككل .
٢ ــ رمــــــز (اتحاد الصورة والفكرة) .	٨ ــ انفكاك عن الرموز اللفظية (الإيهام يخلق حقيقته الجمالية التى يمكن أن يصفها القارئ) .
أسلوب (تجسيد لفظى ، فى وحدات متكررة بحسب النوع الأدبى المناسب) .	٧ ــ أسلوب (معرفة النوع الأدبى والاستجابة المناسبة ــ ولــو كانت غير واعية ــ للوحدات المتكررة) .
لغة (مراعاة العرف فى متن اللغة ونحوها ، وكثيراً ما يكون التعبير اللغوى صامتا ، وذلك عن طريق « الكلام الباطنى »).	٦ ــ لغة (معانٍ متعارفة مترجمة فى العادة إلى « كلام باطنى ») .

٥ ــ نص (لغة مقيدة حسب قواعد الإملاء والترقيم المتعارفة) .

ويمكن أن تتم هذه الدورة إذا أضفنا إلى رأسها درجة الصفر للكاتب ، وقد لا تتضمن أكثر من إنسانيته ، أى كونه ذاتاً تنتمى إلى الجماعة الإنسانية ؛ وقد تحدد هذه الجماعة بعصر معين أو بنظام اجتماعى معين أو بثقافة معينة . وتقابلها — فى جانب القارئ — درجة عاشرة ، تتضمن ذاتيته أيضا ، وتداخل هاتين الذاتيتين هو الذى يغلق الدائرة (نظرياً) من أعلى ، كما يغلقها النص المكتوب من أسفل .

بنيتــان للعمــل الأدبــى :

إن هذا التخطيط قد يوهمنا أن عملية التذوق — بل وعملية الإنشاء الأدبى أيضا — عمليتان فى غاية من اليسر . ولكن كل قارئ جاد ، ومن باب أولى كل من حاول الإنشاء ، يعرفان أن الحقيقة بخلاف ذلك . فما السبب ؟ السبب أن الدورة التى يمثلها بيتسون لا تصور تتابعاً زمنيا واضح الحدود ، بل لعل الأصح أن نقول إن تأثير التتابع الزمنى فى هذه الحلقات ، أو الخطوات ، محدود جداً . وبيتسون نفسه يصفه بأنه « تخطيط رأسى » ، فكأنه يستعير له الوصف المكانى بدلاً من الوصف الزمانى : أى أن أول ما يلقى القارئ من العمل الأدبى — الطبقة السطحية منه — هو سلسلة من الكلمات المؤلفة فى تراكيب تعبر عن معانٍ . ولكنه إذا تعمق النص تاركاً هذا السطح ظهرت له مشاكلات يتألف منها أسلوب ونوع أدبى ؛ فإذا تعمق أكثر — أو على الأصح إذا تكامل تأثير العمل الأدبى فى وجدانه — تكشف له عن عالم قد لا يجد فى معانى اللغة المتعارفة ما يعبر عنه تعبيراً دقيقا . ولكن هذا التخطيط الرأسى يقترن بتخطيط أفقى قوامه الكلمات التى تتتابع فى جمل ، والجمل التى تتتابع فى فقر أو أبيات أو مقاطع حتى يصل العمل الأدبى إلى نهايته . والواقع أن الحديث عن الأسلوب لا يمكن أن يكون ذا معنى بدون ملاحظة هذا التتابع الزمنى ، الذى تترتب عليه ظاهرة مهمة فى التشكيل الفنى وهى ظاهرة الإيقاع .

ومع أن التخطيط الأفقى يمكن أن يندرج بسهولة تحت « المرحلتين » ٣ و ٤/ ٦ و ٧ ، فإنه ينعكس على البنية الرأسية كلها ، بحيث يصبح التوتر بين البنيتين (الرأسية والأفقية) هو محور عملية الإنشاء وعملية القراءة على حد سواء . فمعاناة الكاتب تكاد ترجع كلها إلى الرغبة فى المحافظة على الفكرة التى انطلق منها ، والرمز الذى تجسدت فيه هذه الفكرة ، بل والنوع الأدبى الذى اختاره ، وحتى المصطلح

اللغوى الذى يتحدث من خلاله ، بينما هو يصوغ عمله الأدبى جملة وراء جملة وفقرة وراء فقرة . إن التأثيرات المتتابعة التى يحدثها بواسطة الكلمات يجب أن تتكامل فى النهاية لتكوِّن فكرة خارج نطاق الزمن . وتوفيقه الأكبر لا يكون فى إعدام زمنية الكلمات ــ أى إخراج الكلمات عن طبيعتها الزمنية ــ بل فى توجيه التأثيرات الزمنية لخدمة الفكرة اللازمنية ، باستخدام حيل فنية مثل التكرار والمماثلة الخ . لهذا يستعير نقاد الأدب أحياناً كلمات من صنعة التأليف الموسيقى (الافتتاحية ــ الحركة ــ الإيقاع السريع أو البطىء ، الخ .) ليعبروا عن طبيعة الأدب الزمنية ، كما يستعيرون أحياناً أخرى كلمات من فن العمارة أو الفنون التشكيلية (الخط ، اللون ، الكتلة ، الخلفية ، الخ .) تعبيراً عن طبيعته اللازمنية . ونربط بين الصفتين حين نقول إن فنية الأدب تتمثل فى جمعه بين الحركية والثبوتية .

والجمع بين هاتين الصفتين المتضادتين يعنى توترا (ككل جمع بين متضادين) لأن كلا منهما يجذب فى اتجاه مخالف . ويترتب على ذلك أن تؤثر كلتاهما فى الأخرى ، فلا تعود الفكرة التى انطلق منها الكاتب هى الفكرة التى تتراءى من عمله حين يتم . والدليل على ذلك هو المراجعة المستمرة التى يقوم بها الكتاب لأعمالهم ، ومعنى ذلك أن عملية الإنشاء تظل فى صعود وهبوط بين الفكرة (المصوّرة) واللغة ، لا تفتر عن ذلك إلى أن يتم العمل . ولا بد ــ من ثمة ــ أن تؤثر اللغة ، وكذلك الأسلوب والنوع الأدبى ، فى تشكيل الفكرة كما تؤثر الفكرة فى تشكيلها جميعاً ، وكما يؤثر بعضها فى بعض . ويستطيع الناقد أن يلاحظ تحولات الفكرة إذا درس التعديلات التى يدخلها المنشئ على مخطوطته الأصلية ، وهى تعديلات تتفاوت بين إعادة الكتابة (كما فعل جيمس جويس فى روايته « ستيفن بطلا » التى أعاد كتابتها ونشرها بعنوان « صورة الفنان شابا ») إلى إحلال كلمة محل كلمة . وفى هذا النوع الأخير تكاد تكون القاعدة هى أن التعديلات التى يدخلها الكاتب أو الشاعر بأخرة على عمله القديم تسىء إلى هذا العمل ولا تحسّنه ، لأن بعد الكاتب عن الفكرة التى صدر عنها العمل يجعله غير مسيطر على ذلك التوتر بين الفكرة واللغة ، الذى هو روح العمل الأدبى . وربما ظهر تحول الفكرة داخل العمل الأدبى نفسه ، وثمة مثال واضح على ذلك ــ وقد أشار إليه بيتسون ــ وهو قصيدة كولردج المشهورة « الملاح القديم » التى تبدأ بنبرة ساخرة ثم لا تلبث أن تنطلق فى خيال رومنسى بعيد .

هذه الحقيقة ــ أن فكرة العمل الأدبى كثيراً ما تتحول أثناء عملية الإنشاء ــ عظيمة الأثر فى النقد ــ وسنبين بعض آثارها فيما يلي ، ولكننا نوضح أولا ما نعنيه بالتوتر بين البنيتين الرأسية والأفقية فى عملية القراءة ، بعد أن عرضناه فى عملية لإنشاء

تحليل عملية القراءة

لعل عملية القراءة لم تحظ من اهتمام ناقد قديم أو حديث بمثل ما حظيت به لدى الناقد الفرن المعاصر رولان بارت . وليس هنا مجال الحديث عن مذهبه فى القراءة بشيء من التفصيل . ولكن لعلنا لا نشوه فكرته حين ننتزعها من سياقها لنصور من خلالها هذا التوتر ؛ فهى تبدو لنا وصفاً بالغ الدقة لما يحدث أثناء عملية القراءة من مراجعة مستمرة تشبه التعديلات التى لا يزال الكاتب المنشئ يجريها فى عمله إلى أن يقرر أخيراً عرضه على الناس . يقول بارت

« اءة العثور على معان والعثور على معان هو تسميتها ولكن هذه المعانى لمسماة تساق نحو معان أخرى ، وتتداعى الأسماء ، وتتجمع ، فيطلب اجتماعها أن يسمى من جديد . فأنا أسمّى ، وأسقط الاسم وأسمى ثانية ، وهكذا يمضى النـ . فهو تسمية فى حالة صيرورة ، مقارَبة لاتنى ، شغل فى مجاز » (« س/ز » ص ١٧ ــ ١٨)

ولكن هذه النظرة الدقيقة إلى عملية القراءة لا تتناولها إلا من

والواقع أن القراءة ، كعمل رأسى ، لا مكان لها فى منظومة بارت ال

إذا اعترفنا بوجود فكرة أصلية فى العمل ــ وهو ما ينكره بارت

فى البحث عنه ــ فسيكون تصور هذه « المقاربة التى لاتنى » أسه

إنما تقارب تلك الفكرة الأصلية ، ولأن العملية التى يقوم بها بارت

تصبح عملية عبثية حقا إن لم يعد النص إلى الحياة ثانية ، كالفينيق

الرماد

وهنا نلاحظ أن بارت لا ينفرد عن غيره من لنقاد المعاصرين تتجنب لبحث عن الفكرة الكلية وراء العمل الأدبى فالنقاد لجدد يقفون عند اللغة (المرحلة ٤/٦

فى تخطيط بيتسون) ، والأرسطيون الجدد ، ومعهم أيفور ونترز ونورثروب فراى ، يركزون نظرهم على المرحله ٧/٣ (الأسلوب أو النوع الأدبى) . ولعل امتياز إليوت على جميع هؤلاء النقاد (يمكننا أن نستثنى رتشاردز) هو اكتمال العملية النقدية عنده ، فمع إلحاحه على أهمية اللغة والأسلوب نجده يؤكد مرة بعد مرة ، فى مقالاته النظرية والتطبيقية على السواء ، أن غاية النقد هى إظهار القيمة الجمالية للعمل الأدبى . أما بيتسون نفسه فهو يصرح بميله إلى أن يحصر « الناقد العالم » جهده فى دراسة الأسلوب (المرحلة السابعة فى تخطيطه) لأنها أقرب إلى الموضوعية بطبيعتها . يقول :

« إن التقييم فى المرحلة التاسعة لا يكون ممكناً إلا باستبعاد بعض العناصر من التجربة نفسها . ومن ثم فكل حكم نقدى لا بد وأن يكون ناقصاً . فقد تخيّر القارئ جوانب معينة مما تذكره عن استجابته ، ولا معدى عن أن يكون رد فعله المدروس لهذه الأجزاء المتخيَّرة متأثراً بعوامل شتى شخصية وأخلاقية وسياسية واجتماعية ، قد يكون بعضها بعيداً كل البعد عن وعيه . وذلك كله يجعل تقييم عمل معين قابلاً للتغير وغير صالح للاعتماد عليه ، فهو يختلف لا من فرد إلى فرد ومن عصر إلى عصر فقط ، بل يختلف لدى القارئ الواحد مع اختلاف أدوار حياته أو أطوار مزاجه .

« أما تذوق الأسلوب فإنه أقل تعرضاً للاختلاف . فالأساليب النظمية والبلاغية ، والنوع الأدبى المخصوص ، واختيار أنحاء المعانى ، كلها قائمة بالعمل نفسه ، تنتظر القارئ المتأمل الذى يفطن إليها ويستجيب لها . أو بعبارة أخرى إن الناقد العالم يجب أن يهتم اهتماماً خاصاً بالمرحلة السابعة (الأسلوب) أكثر من المرحلة الثامنة (اللحظة الجمالية) أو المرحلة التاسعة (التقييم) . فالمرحلة الثامنة تميل إلى الخضوع لمواضعات الواقعية ، وهى نوع أدبى يمكن أن يقارن بخداع البصر فى التصوير ، والموسيقى التصويرية التى تحاول أن تحاكى أصوات المدافع والقطارات وتغريد الطيور بأنواعها الخ ، فى حين أن المرحلة التاسعة أحق بأن تعد جزءا من تاريخ الذوق ، أو جانباً من التاريخ الاجتماعى ، باعتبارها انعكاساً لموضوعات المعرفة . » (ص ص ١١٦ — ١١٧) .

وهكذا يبدو أن كلمة « التقييم » عاجزة ، فى نظر بيتسون ، عن أن تحمل أى معنى يتعلق بالعمل الأدبى ككل ، أو بعبارة أخرى أن العمل الأدبى لا يمكن أن يقيّم من حيث هو عمل أدبى ، وأن كل ما يبقى للناقد الأدبى (الناقد العالم) هو تذوق الأسلوب .

حركية العمل الأدبى :

فلنحاول أن نستخلص النتائج المترتبة على هذا النموذج :

إن الدورة التى يفرضها بيتسون تتفق مع التحليل العاملى الأوّلى الذى رأيناه فى بعض التجارب النفسية ، من حيث إن عملية التذوق لها جانبان : جانب إدراكى (الفهم أو التفسير — ويتضمن المرحلتين السادسة والسابعة) وجانب وجدانى (الاستجابة الجمالية والتقييم ويتضمن المرحلتين الثامنة والتاسعة) .

وإذا كانت التجارب النفسية قد أوضحت أن سيطرة أحد الجانبين يترتب عليها اختلاف فى طبيعة التذوق (بحيث يمكن الاعتماد عليه فى التمييز بين الفنون والمدارس والأفراد) ، فإننا لا نحتاج هنا إلى أكثر من الإشارة إلى أن المراحل التى يصفها بيتسون يمكن أن تتفاوت فى إلحاحها على الكاتب والقارئ . ولكن ثمة حقيقة أخرى أوضحتها لنا هذه الدورة ، وهى ما أسميناه حركية العمل الأدبى . إن العمل الأدبى يمكن النظر إليه باعتبارات كثيرة ، وقد ألممنا ببعض هذه الاعتبارات فى الصفحات السابقة ، وربما كان أشيعها فى النقد المعاصر هو أنه كيان متميز بطبيعته « الأدبية » ، ومن ثم يجب النظر إليه بمعزل عن مختلف المؤثرات الاجتماعية والشخصية ؛ أو أنه شيء مصنوع ومن ثم يجب النظر إليه كما ننظر إلى سائر الأشياء المصنوعة ، إذ نسأل من أى جنس من الأشياء المصنوعة هو ، وما الغرض الذى يؤديه ، وما الصورة التى يأخذها ليؤدى هذا الغرض . (ومن الطريف أن هذه النظرة التى عبر عنها الأرسطيون الجدد (مدرسة شيكاغو) تتفق اتفاقا تاما مع نظرة قدامة بن جعفر التى يقررها فى صدر كتابه « نقد الشعر ») . وإذا كان هذا الاعتبار قد ساعد فعلا على اكتشاف بعض الخصائص الشكلية للغة الشعر ، أو للغة القصّ ، أو لأنواع أدبية معينة كالقصيدة الغنائية أو الرواية أو المسرحية ، فإنه من جهة أخرى يعطى صورة مبتورة ومشوهة للعمل الأدبى بحيث تبقى هذه الصفات الشكلية بلا معنى ، إلا إذا

تناسى الناقد عند التطبيق (وهو ما يحدث كثيراً لحسن الحظ) الأصول النظرية التى اعتمدها وفرض عليه العمل الأدبى نفسه أن ينظر إليه لا كشىء مصنوع بل كفعل متجدد ، له تميزه ولكن له سياقه الوجودى أيضاً .

بيد أن هناك مشكلة تترتب على القول بحركية العمل الأدبى ، وقد ألمعنا إليها حين ألمعنا إلى أن فكرة العمل الأدبى كثيراً ما تتحول أثناء عملية الإبداع . فهل تتفق هذه الحركية مع وجود معنى كلى ؟ ويمكن أن يوضع هذا السؤال بطريقة أخرى : إذا سلمنا أن القارئ يميل دائماً إلى إعطاء معنى كلى (قيمة) للعمل الأدبى ، فهل ينتظر أن يكون المعنى الكلى عند قارئ ما مطابقاً لنظيره عند قارئ آخر أو عند المؤلف نفسه ؟ إن هذه المشكلة هى ذاتها المشكلة التى دار حولها لانسون دون أن يهتدى إلى حل لها : تأثير العمل الأدبى ـــ ما الذى يرجع منه إلى العمل الأدبى ذاته وما الذى يرجع إلى أنفسنا ؟ وقد كان النقد المعاصر أكثر جرأة فى إزاحة المشكلة ، ويمكن أن يلاحظ هذا المسلك فى النقل الذى اقتبسناه من بيتسون . ولكن « النقاد الجدد » كانوا أكثر حسما ، فأحدهم ، ك . و . ومسات ، سكّ لهذا البحث غير المجدى ـــ فى نظرهم ـــ اسما جرى فى النقد الحديث مجرى المصطلح : « أغلوطة قصد المؤلف » the Intentional Fallacy ثم جاء بارت والتفكيكيون من بعده فأعلنوا « موت المؤلف » ليبقى القارئ وحده وجها لوجه أمام النص .

إن خطورة هذا المسلك ، فى نظرنا ، لا تنحصر فى إسقاط قصد المؤلف ، أو المؤلف نفسه ، من الحساب ، بل فى إسقاط المعنى الكلى كقيمة ، وهذا يعادل انتزاع الروح من العمل الأدبى ، ومن النقد تبعاً لذلك . وليس الكلام عن « روح العمل الأدبى » هنا استعارة بيانية ، ولكنه نموذج علمى . فإذا كنا ننسب إلى العمل الأدبى صفة الحركة ، كصفة جوهرية ، فلا بد أن يكون هناك عنصر مهيمن على هذه الحركة ، كما تهيمن الروح على حركات النفس . بناء على هذا النموذج لا يمكن فهم لغة النص الأدبى ، أو بنيته وأسلوبه ، بعيداً عن « الصورة الفكرة » (وإن شئت فسمّها « المعادل الموضوعى » أو « الرمز » بمعناه الواسع) وانعكاساتها بالفكرة الكلية ، مناط التقييم ـــ هذا مع أننا نسلم ، مع بيتسون ، بأن الكاتب ، والقارئ أيضاً ، قد لا يعيان بها إلا وعياً جزئيا .

هل وصلنا ، إذن ، إلى موقف متناقض ، أو مأزق لا مخرج منه ؟ لا يمكن فهم العمل الأدبى فهماً صحيحاً بمعزل عن فكرته الكلية ، ولكن فكرته الكلية غير قابلة للتحديد أصلاً ، ومن ثم لا يمكن الكلام عن فهمها !

ثلاث طرق فى النقد :

هناك ثلاث طرق للخروج من هذا المأزق ، وكلها مسلوكة فى النقد ، وكلها — فى نظرنا — ناقصة .

هناك الطريقة الانطباعية (وهى الطريقة التى يتبعها معظم الناس فى القراءة) : أى اتخاذ النص مجرد مثير جمالى ، يبعث فينا إحساسات وخواطر وذكريات نلتذ بها دون أن يعنينا وجودها فى النص نفسه أو فى أنفسنا ، أو كون المتعة الجمالية التى نحصل عليها من العمل تخص العمل ذاته أو تحدث لنا بسببه . ونقول إن هذه الطريقة ناقصة ، بل فاسدة ، لأن النص الأدبى لا يفقد ذاتيته فقط ، بل يفقد حتى كونه « أدبيا » ، فلا يعدو أن يكون عاملاً مساعداً لإحداث ضرب من أحلام اليقظة لدى القارئ المراهق (أيا كان عمره الزمنى) .

وهناك طريقة النقد التكنيكى ، نقد الصنعة الفنية ، سواء أكان الناقد نفسه صانعاً أم عالماً بالشعر . ومعظم النقد العربى القديم من هذا الضرب ، وبسببه ساء ظننا بالشعر القديم نفسه ، وحسبناه كله صنعة خالية من القيمة الفكرية أو الجمالية . والنقاد الجدد فى إنجلترا وأمريكا ، ومثلهم النقاد البنيويون فى فرنسا ، يميلون إلى هذا النقد التكنيكى أيضا ، وإن تجاوزوه عند تحليلهم للنصوص ، مثبتين بصنيعهم هذا أن التطبيق الجيد كثيراً ما يصلح فساد النظرية .

وهناك أخيراً طريقة « النقد الخالق » ، هذه الطريقة التى تجدها عند مبدع كبير مثل إليوت أو إزرا باوند . و« النقد الخالق » عندنا لا يعنى ما فهمه منه ولك ووارن ، أى النقد الذى يقوم على تصوير أثر أدبى ما بأثر أدبى آخر أقل قيمة ، بل نعنى أن الناقد ، بفضل تمرسه بالتجربة الإبداعية ، يدخل فى قلب العمل ، ويشارك المنشئ فى جميع خطواته ، بخبرة تضاهى خبرته أو تفوقها ؛ ومن ثم يمكنه أن يقارب الدقة فى فهم العمل على جميع مستوياته ، وتذوقه بحسب ما فى العمل

نفسه من إمكانيات التذوق ، والحكم عليه تبعاً لذلك .

إنما يكمن نقص هذه الطريقة فى شروطها الصعبة . فنحن نريد طريقة للتذوق تصلح لأن يستخدمها القارئ الذكى ، فضلاً عن الناقد الذى لا يشترط فيه أن يكون منشئا ثم إننا نريد طريقة تصلح لاستخدامها فى أكبر عدد ممكن من النصوص ، ولا تتحدد بميول الناقد الخاصة كما يلاحظ لدى كثير من النقاد المبدعين . ولنا فى نقد إليوت خير دليل ، فهو شاعر عظيم وقارئ واسع الاطلاع بصير بأخفى الدلالات ، وكاتب محكم العبارة قوى الحجة ، ولكن ذوقه الخاص تحكم فى تأخير شاعر كشلى أو ملتون ، وتقديم شاعر كدن أو هربرت . ولا شك أن إليوت يقامر على « روح العصر » ، فهو يزعم أنه فى تقديم من يقدم أو تأخير من يؤخر إنما يعبر عن روح العصر (عصر إليوت نفسه) ، أو يصوغ ذوق العصر بحسب حاجة أهل العصر . وهذا أمر يشك فيه الكثيرون ، بل إن إليوت عاد هو نفسه فى أواخر حياته فاستبعد فكرة أن نقده غيّر من أذواق معاصريه إلا فى الحدود التى صنعها شعره .

الأساس الفلسفى للنقد :

إن حل الإشكال لا يكمن فى إحدى هذه الطرق الثلاث ، لأنها جميعاً تتخبط داخل تصور فلسفى واحد لطبيعة الفهم . وما دمنا نبحث التذوق على أنه وسيلة من وسائل المعرفة ، فلابد لنا من أن نتخذ موقفاً ما من هذه القضية الفلسفية . والطرق الثلاث التى وصفناها تتخذ — واعية أو غير واعية — الموقف الوضعى أو الواقعى . ويمكن إجماله فى أن موضوعات المعرفة لها وجود حقيقى خارج ذهن الإنسان ، ولكنه يستطيع ، نظرياً على الأقل ، أن يصل إلى معرفته بالطرق العلمية . وهذه هى المسلمة الأولى التى ترتكز عليها فلسفة العلوم (وإن كان « التوجه العقلى » قد أصبح مسلماً به أيضاً عند الكثيرين) ، ومن الواضح أنها نجحت نجاحاً باهراً فى دائرة العلوم الطبيعية ، ولكننا إذا جئنا إلى دائرة العلوم الإنسانية — ولا سيما علم النقد الأدبى — وجدنا الأمر مختلفا .

فالموجودات الطبيعية لها وجود خارجى نعرفه بالبديهة والخبرة ، ومن ثم تنصب جهودنا على اكتشاف كيفياته ، ثم قياس هذه الكيفيات قياساً رياضيا للاستفادة منها

فى مختلف أغراض الحياة . ولا يمكننا أن نشك فى حقيقة هذه الموجودات بأى صورة جادة ، وإنما يمكننا ذلك باصطناع فلسفة عقلية / ذهنية محضة ، أى فلسفة ترتكز على وعى الإنسان وترفض — على الأقل كنقطة ابتداء — التسليم بأى شئ عداه . وهكذا يمكن أن يبدأ ديكارت فلسفته قائلا : « أنا أفكر فأنا موجود » ليسلم بعد ذلك (ربما خائفاً أو مضطراً) بوجود الله ، ثم يقول إن الله لا يمكن أن يخدعنا بعالم وهمى ، وبناء على ذلك فالعالم أيضاً موجود . أما غلاة الظواهريين أو الوجوديين فى عصرنا هذا فلم يعد يخيفهم أن يرموا بالإلحاد ، ولكنهم — من جهة أخرى — أشد خوفاً من إنكار العالم الطبيعى الذى يطالعهم صباح مساء ، ويتحكم فى أرزاقهم ومعايشهم ، ولذلك يكتفون بالقول إن وعى الإنسان يخلق عالمه . ودون إن يجرءوا على إنكار العلوم الطبيعية يسفّهون فلسفتها الوضعية ، قائلين إن الحديث عن « حقائق » خارجية إنما هو ضرب من السذاجة ، وإن ما يعد حقائق خارجية «موضوعية » ليس فى الواقع إلا عالماً مشتركاً مكونا من عوالمنا الذاتية . هذا — بإجمال شديد ولكننا نرجو ألا يكون مخِلا ولا مزريا — موقف الوضعيين وموقف الظواهريين من قضية المعرفة . ولعلنا الا نحتاج إلى أن نتخلى عن المذهب الوضعى أو نعتنق مذهب الظواهر — إن كنا ميالين إلى هذا أو ذاك — لنقول إن فكرة « اشتراك الذاتية » تحل مشكلة الفهم الأدبى أكمل حل وأجمله ، حتى لكأنها وضعت خصيصاً له . فالعمل الأدبى لا يمكن أبداً أن يدرك كموجود مادى من موجودات الطبيعة . فإذا تجاوزنا الهيئة التي يكون عليها وتباشرها حواسّنا (مجموعة أوراق مطبوعة ومغلفة — شريط صوتى ممغنط — أو أية وسيلة ممكنة أخرى) إلى الصورة الأبعد التى تمثلها المرحلة ٦/٤ فى دائرة بيتسون ، وهى سلسلة الأصوات المنطوقة نطقا ظاهراً أو غير ظاهر ، فإن هذه الأصوات تصدر قيماً غير ثابتة ، بمعنى أن كل درجات التأليف التى توجد بينها (من الكلمة إلى الشكل الأدبى) تمثل نظماً رمزية / سميولوجية لها دلالات متفق عليها فى المجتمع ، إلا أن هذه الدلالات غير محددة كل التحديد ، ولهذا فإن الدلالات المتعارفة / القياسية تمتزج لدى القارئ بعالمه الحيوى (حظه من معاناة الحياة) وتتغير قليلاً أو كثيراً بتأثير هذا الامتزاج .

وأهم من ذلك أن عملية الكتابة ليست إلا تعبيراً عن وجود معنوى ينبثق من لا وعى الكاتب أو الشاعر ويشعره بالقلق والحاجة إلى الاكتمال من خلال التواصل .

هذه الانبثاقة التي يسميها بيتسون « اللحظة الجمالية » (وهي تسمية تفضل التسمية الأشيع « التجربة الجمالية » التى تشمل عملية الكتابة أو عملية القراءة كلها — بالمراحل الأربع التى عرفناها لكل منهما) لها دائماً طابع الجدة والمغامرة ، ومن ثم لا يمكن تفسيرها بنظام رمزى مسبق . نحن إذن أمام موجود جديد ، ويمكننا فى هذه الحالة أن نستعين بالنموذج البيولوجى فنقول إنه مولود جديد ، وككل مولود جديد سيكون دائما متميزا عن غيره من المواليد ، وككل مولود جديد أيضا لابد أن يشترك فى صنعه اثنان ، ولابد أن تكون صفاته مزيجاً أو اتحادا مكوناً من صفات هذين الاثنين . لذلك شبه بعض الكتاب عملية القراءة بالعملية الجنسية : إنها أيضاً تداخل حميم ، ينتج شيئا لم يكن موجوداً من قبل . ولماذا لا نمضى مع النموذج البيولوجي فنقول إن هذا التواصل منه ما يكون ناجحاً ، مخصبا ، ومنه ما يكون أقل نجاحاً ، وإن المولود الجديد الذى يخرج سليماً من الآفات يعيش وينضج ويتطور مع الزمن ، ويدخل بدوره فى تجارب الحياة ، فيكون له ما يصح أن نسميه « عالمه الحيوى » الخاص ، وتتكشف شخصيته النامية عن صفات كانت كامنة فى المولود الصغير ، ويلوح لنا أنه يتغير كل يوم ، مع أنه هو هو . هذه تجربتنا مع الكتاب الذى نقرؤه فنحبه ونعاود قراءته وتظل له فى حياتنا مكانة وحضور ، فهو لا يختفي إلا ليظهر ، لأننا نشعر أننا صنعناه كما صنعنا .

يعبر الفلاسفة الظواهريون عن هذا التواصل بعبارة أقرب إلى التجريد ، وهي « تداخل الآفاق » . فأنا حين أقرأ — بالمعنى الكامل للقراءة — أنتقل إلى أفق الكاتب دون أن أغادر أفقى ، ومن ثم أكسب شيئا من عالمه الحيوى دون أن أخسر شيئا من عالمى . ولا ننسى أيضا أن « منظورى » لعمل الكاتب يظل منظوراً متميزاً ، لأنه منبعث من عالمى الخاص .

وجود العمل الأدبى :

لقد قلنا فى مستهل هذا الفصل : إننا ننظر إلى العمل الأدبى على أنه فعل متجدد متغير ، لا على أنه ذات . ولكن هذا القول لا يمكن أن ينفى حقيقة بديهية وهى أن هناك « نصا » مكونا من سلسلة من الكلمات . حين نقول إن العمل الأدبى فعل وليس ذاتاً فلا يمكن أن نعنى بذلك أنه متحقق فى الذهن فقط ، فلو صح هذا

لكان فكرة مجردة لا يمكن أن يطرأ عليها أى تغيير . إنما يأتيه التغير من أن الفكرة تحاول أن تتجسد باستمرار ، بدءاً من الصورة إلى اللغة وبالعكس . فنحن لا نزعم أن الوجود الذهنى هو كل ما يمكن أن يقال عن العمل الأدبى ، بل نسلم بأن له وجوداً خارجياً أيضا . ولكنه ليس ذلك الوجود **الموضوعى** الذى ننسبه إلى الأشياء الموجودة فى الطبيعة . إنه وجود « شبه موضوعى » أو « وجود مشترك » يظل مفتوحاً لكل قادم جديد . وهذا هو الفرق الجوهرى بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية ، ولا سيما الأدب . إن أى نتيجة يتوصل إليها النقد هى نتيجة نسبية وموقوتة من أول الأمر إذا قيست بأى مقياس خارجى ، ولكنها تكون صحيحة علميا بقدر ما يمكن ردها إلى مقياس إنسانى ثابت . مثل هذا المقياس ــ رغم ثباته ــ لابد أن يظهر فى أشكال كثيرة بحسب اختلاف الأحوال البشرية . ونحن نلخص هذا المقياس فى كلمة واحدة : الحرية . هذه مسلمة نفرضها أساساً للعلوم الإنسانية عامة وعلم الأدب خاصة . ولا يمكننا الادعاء بأنها بديهية عقلية كالبديهيات الرياضية ، نظراً لاختلاف الناس فى مفهومها ، وإلى حد ما فى لزومها ؛ ولكننا نقول إنها حاجة نفسية أساسية ، بدليل هذا الخلاف نفسه .

وربما كانت هذه المسلمة ، بالنسبة إلى أصول النقد بالذات ، أقرب إلى القبول العام نظراً لارتباط الأدب بالقيمة ، التى سبق أن عرفناها بأنها غرض يطلب لذاته لا للتوسل به إلى غرض آخر ، أو معنى نستحسنه استحساناً مطلقا . فإذا سلمنا بهذا التعريف للقيمة فقد سلمنا فى الوقت نفسه بأن الحرية هى المطلب النهائى للإنسان ، لأن الشيء القيم هو الشيء الذى لا تمليه ضرورة ، والفكاك من قيد الضرورة هو ما نعنيه بالحرية .

الشعور بالقيمة هو مصدر تلك الهزة التى يجدها منشئ الأدب وقارئه ، ذلك الشعور بأن « رأسه أزيل من فوق » على حد تعبير إميلى ديكنسون . ومادامت هذه هى الصفة الجوهرية للأدب إنشاء وتلقيا ، ومادمنا نسلم بأن للعمل الأدبى وجوداً خارجياً وإن لم يكن موضوعياً كأشياء الطبيعة ، فإن علم الأدب ــ أو علم أصول النقد ــ يجب أن يقوم على تحليل هذا الشعور ، الذى اصطلحنا على تسميته باللحظة الجمالية ، ووصف عوامله وتجسّداته ؛ وهو ما نحاوله فى الفصول التالية .

الفصل الرابع
اللحظة الجمالية

الفــن والمعــرفــة :

منذ عرفت المجتمعات البشرية تقسيم العمل ظلت مكانة الفنان والوظيفة التى يؤديها تثيران غير قليل من الشك والقلق لدى المفكرين . فمع أن أفلاطون يعد المنشد أو الراوية صاحب صنعة مثل الطبيب والحوذى والطاهى وقائد الجند (« إيون » ، « الجمهورية ، ف ٩ ») فهو لا ينسب هذه الصفات صراحة إلى الشاعر نفسه ، ولكن سياق الاستدلال يشير إلى أن الشاعر أيضاً لا يمكن إلا أن يكون صاحب صنعة ، ولو أنها لا تشبه غيرها من الصنائع : فصاحب كل واحدة من الصنائع المذكورة وأمثالها يملك معرفة جيدة بصنعته ، ولا يطلب منه معرفة ماعداها . أما الشاعر فإنه يصف ما يصنعه هؤلاء جميعا ،ويحكى ما يقولون ، بل إنه يمثل العجوز والشابة والمرأة السليطة والمجنون والسكران والعبد والوبش فى أفعالهم وكلامهم . وإذا كان ابن الأثير قد نبه إلى هذه الحقيقة نفسها قائلاً إن الأديب يجب أن يعرف كل شىء حتى ما تقوله الماشطة للعروس ليلة الجلوة ، فإن هذه القدرة الغريبة لا بد لها من تفسير عند أفلاطون . وتفسيرها عنده أن الشاعر لا يكتسب علماً بتلقين أو ممارسة ، وإنما يستمده رأساً من إحدى ربات الفنون التى تلهمه ما يجب أن يقول .

أما أرسطو فمع أنه لم يعر اهتماماً كبيراً لمعرفة الشاعر بالصنائع المختلفة ، إذ إن الشاعر « إذا أخطأ فى أمر من أمور صناعة بعينها كالطب أو غيره فليس هذا الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها » (« الشعر ف ٢٥) ، فقد بقيت أشياء مهمة فى صناعة الشعر لا يمكن تفسيرها بالمهارة العادية التى يكتسبها أصحاب الصنائع الأخرى . فالشاعر لا يتمكن من الإجادة إلا إذا استطاع أن يضع نفسه فى المشهد ، ويتلبس بمختلف الانفعالات حسب الأحوال . « ومن أجل ذلك كان الشعر نابعاً عن موهبة أو عن ضرب من الجنون » (ف ١٧) .

ولكن حتى إذا كان الشعر ضرباً من الجنون فهو جنون من نوع خاص ، لأن الشاعر قادر دائماً على أن يعدينا بجنونه ، وهذا هو المعنى الذى يعبر عنه أفلاطون بأن قوة الإلهام تشبه قوة المغناطيس ، فكما أن حجر المغناطيس يكسب قطع الحديد التى تلتصق به قوة المغناطيس ، فتكون قادرة بدورها على أن تجذب غيرها ، فكذلك الشاعر الذى يكون منجذباً بقوة مغناطيسية يجذب الراوية أو المنشد ، فتنتقل القوة

المغناطيسية بواسطته إلى الجمهور . وهذا هو نفس المعنى الذى يعبر عنه أرسطو بصورة أكثر واقعية حين يقول إن شرط الشعر أن يكون مقنعا ، وإن الشاعر يجوز له أن يصور المستحيل إذا جعله يبدو للجمهور مقبولا (« الشعر » ، ف ف ٢٤ و ٢٦) .

لقد وضع أرسطو أساس فلسفة الفن وأصول النقد معاً حين قرر أن صنعة الشعر لها وجودها المتميز ، الذى لا يجعلنا بحاجة إلى أن نسأل : هل وصف الشاعر سباق العربات ، أو قيادة المعارك ، أو إعداد ألوان الطعام ، وصف خبير بهذه الأمور ؟ فنحن نطلب من الشعر شيئا آخر ، شيئا يخص الشعر دون تلك الصنائع ، وهذا الشيء الذى يخص الشعر هو ما سماه أرسطو المحاكاة ، وما يسميه المحدثون التجربة الجمالية أو اللحظة الجمالية . ومع ذلك فقد بقى أمر هذه التجربة الجمالية مبهما . فنحن فى سعينا اليومى لا نرانا بحاجة إليها فى قضاء المهمين اللذين يشغلان البشر ، أعنى حفظ الذات وحفظ النوع . والقدماء الذين آمنوا بأن هذه المناشط اليومية لا تحقق للإنسان السعادة إذا لم يهتد فيها بدليل العقل ، وجدوا بغيتهم فى الفلسفة ، ونظروا إلى اللذة التى يحدثها الشعر لقارئه ومنشده بشيء كثير أو قليل من الريبة : أما أفلاطون فعد الشاعر أدنى درجة من الصانع فى اجتلاء الحقيقة التى يعيش الفيلسوف فى رحابها . وأما أرسطو فعلى الرغم من أنه جعل للشاعر شأناً فى الفكر والأمور الكلية ، وقدمه لذلك على المؤرخ ، فمن الواضح أن الشعر ، فى منظوره العقلاني ، أشبه بقريب فقير للفلسفة . ومن ثم فإن التجربة الجمالية عنده وإن استقلت عما يمكن أن نسميه العلوم العملية ظلت مفتقرة إلى سند من الفلسفة ولو باستعارة بعض قضاياها (« الشعر » ، ف ف ٤ و ٦) . والواقع أنه لا يرى فى التجربة الجمالية إلا نوعاً من التجربة العقلية الناقصة (ونقصد العقلية بمعناها الأخص ، أى الفكر المنطقى) ، ولكنها تعوض هذا النقص باللذة الخاصة التى تصحبها .

ولا ينتظر من فيلسوف أن يحل التجربة الجمالية منزلة أعلى من هذه المنزلة . فقد ظل هوميروس ، قبل الفلاسفة اليونانيين الكبار وبعدهم إلى العصر البيزنطى ، عمدة المعلمين فى المدارس ، لا لإكساب فتيانهم الفصاحة فحسب ، بل لإكسابهم الحكمة أيضاً . وكذلك كان المؤدِّب فى عصور العربية الزاهرة يُختار من بين العلماء باللغة

والشعر ، وكان « الأدب » نفسه يعنى الثقافة الإنسانية الشاملة ، التى لم يكن الشعر إلا وسيلة إليها أو محوراً لها . وكان أمام المؤدبين حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم : « إن من البيان لسحرا وإن من الشعر لحكما » . ورووا كلمة عمر بن الخطاب رضى الله عنه : « كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه » . وقد جعلوا الشعر من الصنائع كما جعله اليونان ، ولكنهم ربطوه باللسان أى بالشكل الخارجى لما نسميه نحن التجربة الجمالية ، فكان حكم العقل عليه أقوى ، وكان هو — بالمقابل — آنس بالحكمة ، كما كان أكثر تداخلاً فى شئون الحياة العادية .

ولم تزل دراسة الأدب فى أوربا ، إلى وقت قريب جدا ، قوام التعليم ولا سيما للطبقة الراقية التى يعد أفرادها لتولى شئون الحكم وقيادة الفكر ، حتى أن المدارس الخاصة التى كان يلتحق بها أبناء هذه الطبقة فى إنجلترا سميت « مدارس النحو » . ومن الواضح أن هذه الطبقة ، فى سمتها المتحفظ ، ما كانت لتعنى مثل هذه العناية بكلام يتردد صاحبه بين الموهبة والإلهام والجنون . فـ « اللحظة الجمالية » عندها مزيج من الاستطراف ودغدغة الحواس يغلفان ملاحظة ذكية أو حكمة عملية . والشأن كله — بطبيعة الحال — فى المظروف لا الظرف . ولعل هذه هى الفكرة السائدة حتى الآن عن قيمة الفن الأدبى .

الفـن والـرؤيـة :

ثمة فكرة أخرى مقابلة ، تشيع لدى النقاد والفنانين أنفسهم ، ويميل إليها الشبان الذين يقبلون على القراءة ، ويظنون أن فى الأدب ، والفنون عامة ، شيئا خارقا للعادة (بخلاف مُحبى الفن ، كما يسمون ، الذين يتكلفون اقتناء الكتب أو اللوحات أو التسجيلات الموسيقية تظاهراً بالثقافة أو بمحض الثراء أحيانا) . وسواء قول أولئك عن أنفسهم إنهم واقعيون أو ملتزمون أو رافضون أو ... أو ... ، فإنهم يؤمنون بأن الفن يقدم إليهم « حقيقة » أسمى من أية حقيقة يمكن أن يقدمها العلم . وهم يخوضون فى بحار الفلسفة كما يخوضون فى بحار الأدب دون تهيب ، أى أنهم لا يرون فاصلاً بين الاثنين . إن الفلسفة عندهم تعتمد على الحدس ، كما أن الفن يعتمد على الخيال . وهم فى حقيقة أمرهم ورثة الرومنسية التى جعلت للشاعر منزلة لا تقل كثيراً عن منزله النبى ، حتى وإن سخروا منها ناعتين إياها بضحالة الفكر وميوعة العاطفة . وربما نظروا بشىء من الشك أو المرارة أو الابتسام إلى قول شلى : « إن

الشعراء ... ليسوا فقط أصحاب لغة وموسيقى ، أو أصحاب رقص وعمارة ونحت وتصوير ، ولكنهم منشئو القوانين ، ومؤسسو الحضارة ، ومخترعو فنون الحياة ... لقد دعوهم فى العصور المتقدمة مشرعين وأنبياء ، وفقاً لحال الأزمنة والشعوب التى ظهروا فيها . وإن الشاعر فى صميمه ليجمع كلتا هاتين الصفتين ويوحد بينهما : فهو لا يقف عند رؤية الحاضر بعمق ، على ما هو عليه ، واكتشاف تلك القوانين التى ينبغى أن تنظم أمور الحاضر وفقاً لها ، ولكنه يبصر المستقبل فى الحاضر ، وأفكاره هى البذور التى تخرج منها ، فى آخر الزمان ، الزهرة والثمرة . » (« دفاع عن الشعر ») . ولكنهم ، بدون شك ، مستعدون أن يوقعوا على قول بروست : « إن جلال الفن الحق ... إنما يكمن فى إعادة اكتشاف الواقع والسيطرة عليه مرة أخرى ووضعه أمام أعيننا ، هذا الواقع الذى نعيش بعيداً عنه ، والذى تزداد عزلتنا عنه كلما زادت المعرفة الشكلية التى نجعلها بديلاً له كثافة وصلابة ــ ذلك الواقع الذى يمكن أن نموت دون إدراكه أبداً ، وهو مع ذلك حياتنا ذاتها . إن الحياة كما هى فى الواقع ، الحياة عندما نفهمها آخر الأمر ــ أى الحياة الوحيدة التى نعيشها حقاً ــ إنما هى الأدب ، تلك الحياة التى نجدها بمعنى من المعانى فى كل لحظة لدى كل إنسان ، كما نجدها فى الفنان ، لكن الناس لا يرونها لأنهم لا يحاولون تسليط الضوء عليها ،إذ نجد ماضيهم مثقلاً بعدد لا يحصى من الصور الفوتوغرافية السلبية التى تبقى بلا أثر ، لأن العقل لم يتولَّ تحميضها . وعلينا أن نرى حياتنا مرة أخرى ، وكذلك حياة الآخرين ــ لأن الأسلوب هو بالنسبة للكاتب ، وبالنسبة للرسام ، ليس مسألة تكنيك وإنما هو مسألة رؤية . إنها الرؤية ــ التى يستحيل حدوثها بالوسائل المباشرة والواعية ــ للفروق الكيفية بين الأشكال التى يتبدى لنا العالم بها ؛ تلك الفروق التى كان يمكن أن تبقى سراً أبديا بالنسبة لكل منا . فعن طريق الفن وحده نستطيع أن نخرج من إطار ذواتنا ، ونعرف رأى غيرنا فى هذا الكون ، وهو رأى غير رأينا ، ونعرف الأفكار المختلفة التى كان يمكن بغير ذلك أن تبقى مجهولة لنا كما لو كانت فوق سطح القمر . » (« الرؤيا الإبداعية » ص ١٠٤ ــ ١٠٥) .

إنهم قد يفقدون إيمانهم بكل شىء ، قد تصبح كلمة « الحقيقة » فى نظرهم كذبة وشَرَكا ، ولكنهم لا يفقدون إيمانهم باللحظة الجمالية التى يقول عنها أحد كبار نقاد الفن :

« اللحظة الجمالية فى الفنون البصرية هى تلك اللحظة العابرة ، الوجيزة بحيث تكاد تكون لا زمنية ، حين يتوحد المشاهد مع العمل الفنى الذى ينظر إليه ، أو مع شيء واقعي من أى نوع كان ، ينظر إليه المشاهد بعين الفن كشكل ولون . إنه يكف عن أن يكون ذاته العادية ، ولا تعود الصورة أو البناء أو التمثال أو المنظر أو الواقعة الجمالية شيئاً خارج ذاته ، بل يصبح الاثنان كياناً واحداً ؛ وينمحى الزمان والمكان ويتملك المشاهد وعى واحد . وعندما يرتد إلى وعيه العادى يكون كمن كشفت له أسرار مضيئة ملهمة خلاقة . إن اللحظة الجمالية هي باختصار لحظة رؤيا صوفية . » (برنارد برنسون : « الاسطاطيقا والتاريخ » ص٩٣) .

وليس من السهل الاتفاق على مدلول واحد لكلمة « الحداثة » ، ولا تحديد بدايتها الزمنية ، ولكن أحد جوانب الحداثة التي يمكن الاتفاق عليها هو التأكيد المتزايد على الجانب غير الواعى فى الإنسان . ولم يقتصر هذا التأكيد على الطابع الانفعالى الفطرى لكثير من دوافعنا ــ الـ « هو » الفرويدى ــ بل إنه شمل الجهاز الفكرى الذى يسيطر ــ دون أن نشعر ــ على نظرتنا للوجود وموقفنا منه ، ويتجلى على الخصوص فى الدين والفن : هذا الجهاز الفكرى العميق غير الواعى الذى يتألف ــ على قول يونج ــ من « نماذج » أصلية أو أفكار إيمانية أساسية ، كفكرة البطل المخلص أو الولادة الجديدة أو الحياة بعد الموت ، وهى أفكار تتصف بأنها مشتركة بين البشر جميعا ، كما تتصف بأنها راسخة الجذور فى النفس الإنسانية لأنها حصيلة تجارب الجنس البشرى منذ وجد على ظهر الأرض ، ولذلك يسميها يونج « اللاوعى الجمعى » . بل إنها ربما ارتدت إلى أعمق من ذلك : إلى الخصائص الكيميائية للمواد التى يتألف منها جسم الإنسان ، وبناء على ذلك يقول يونج إن الإنسان يميل ميلاً طبيعيا إلى العدد ٤ ، والشكل المربع ، لأن جسم الإنسان مكون أساساً من الكربون وهو رباعى التكافؤ .. ومهما يكن الغلو الذى يمكن أن تُدفع إليه هذه النظرية فقد أسهمت ــ ربما أكثر من نظرية فرويد نفسها ــ فى توجيه الاهتمام نحو الدلالة العميقة للأحلام والأساطير ، وأشارت إلى أنهما والفن من جوهر واحد ، وأن للثلاثة قيمة **فكرية** أساسية فى حياة الإنسان (على خلاف النظرية الفرويدية التى لم تر فى أبنيتها الفكرية إلا واجهات مزيفة يختبئ وراءها اللاوعى) . ويبدو أنها ستكون أعمق تأثيراً فى النقد الأدبى من خلال النظرية البنيوية التى تهتم ببحث « النماذج الأصلية » فى الأدب ، كما تهتم ببحث الدلالات الفنية للأساطير .

الفـن والأخـلاق :

إن كانت اللحظة الجمالية ، نظراً لغموضها ووقوعها على تخوم الوعى ، قد اختلطت لدى كثير من المفكرين بلونٍ ما من ألوان المعرفة أو البحث عن الحقيقة ، فبدا هزالها من هذه الناحية — عند البعض — إذا قورنت بالفلسفة ، وزعم آخرون أنها أرسخ فى بنية الإنسان العقلية من النظر الفلسفى ، فقد احتاجت فى أحيان كثيرة أخرى إلى أن تدعم بالأخلاق لإثبات قيمتها الحيوية للإنسان . والواقع أن الحديث عن رؤية الشاعر « للحقائق » يمتزج ، عند أنصار الشعر المتحمسين ، بالحديث عن سلطانه على الأخلاق . فالشاعر عند شلى « مشرع ونبى » فى الوقت نفسه . ولعل أبا تمام أراد أن يجمع بين الحقائق والأخلاق حين قال :

ولـولا خـلال سـنّها الشـعر مـا درى
بنـاة العـلا مـن أيـن تـؤتـى المكـارمُ

أما الفريق الآخر الذى هاجم الشعر فقد كان وصفه للشاعر بالضلال عن الحقيقة موازياً لوصفه بالضلال عن الحق . ولسنا بحاجة إلى أن نخوض أكثر من ذلك فى مشكلة العلاقة بين الحقائق والأخلاق ، وحسبنا أنهما — فى مستوى معين — قيمتان متمايزتان ، فإثبات نظرية هندسية أو تحقيق واقعة تاريخية ، عملان لا تربطهما علاقة واضحة بإسداء معروف إلى محتاج ، أو الامتناع عن قبول رشوة . وكما بدا أن التجربة الجمالية يمكن النظر إليها على أساس ما فيها من إشارة إلى الحقيقة ، فقد بدا فى أحيان أخرى — بل ربما فى معظم الأحيان — أن من السهل النظر إليها على ضوء علاقتها بالقيم الأخلاقية (ولا يلزم بالطبع — وعلى فرض صحة هذا الارتباط المزدوج — أن يكون بين الأخلاق والحقائق فى أنفسهما ارتباط أصيل) . وقد كان ارتياب أفلاطون فى قيمة التجربة الجمالية منصباً فى الأساس على تأثيرها الأخلاقى . ومع أن تشدده من هذه الناحية أصبح قولة معادة فى كتب الفلسفة والنقد ، فيجب ألا ننسى أن موقفه ينبع أصلاً من أنه يكتب فى موضوع تربوى (إعداد القادة فى المدينة الفاضلة) ، وأن معظم المربين ، فى كل زمان ومكان ، يتفقون معه إلى حد كبير . فخلاصة رأيه أن هوميروس — وسائر الشعراء من بعده — يجب ألا يدرَّسوا للناشئين بصورة كاملة ، فثمة فقرات كثيرة يجب حذفها ، وينص أفلاطون بالتحديد على تلك التى تنسب إلى الآلهة أو الأبطال أفعالاً شائنة كعقوق الأبوين والاستسلام للعاطفة ،

وخيانة الأولياء والتذلل للأعداء . وقد كانت الدول — ولا تزال — ترى من حقها كحارسة للمجتمع أن تفرض نوعاً من الرقابة على الأعمال الفنية فتحذف منها أو تمنعها أحياناً ، ولعل أفلاطون كان أكثر تسامحاً من بعض الحكومات حين رأى أن مثل هذه الأعمال يمكن أن تعرض على جمهور محدود قادر على فهم تأويلاتها البعيدة (« الجمهورية » ، ف ٩) .

ويعود أفلاطون إلى مناقشة تأثير الشعر السيئ فى الأخلاق (ف ف ٣٥ و ٣٦) ناظراً إلى المجتمع ككل . وهنا أيضاً يجب التنبه إلى أن هجومه ينصب على الشعر التمثيلى بالذات (ووصف « التمثيلى » هنا لا يقتصر على الشعر المسرحى ، بل يشمل أيضاً تلك الفقرات التى تحكى كلام الشخصيات فى الشعر القصصى) . وقد لا يكون فيه من التحامل على الشعر فى عمومه أكثر مما فى هجوم بعض الكتاب فى عصرنا هذا على مسلسلات التلفزيون . وخلاصة موقفه أن الشعر التمثيلى الذى يطلق العنان للشخصيات فى التعبير عن انفعالاتهم ، من حزن أو غضب أو حب الخ . ، مثيراً فى المشاهد ميلاً قويا إلى التعاطف معهم ، لا يلبث أن يُضَرِّى النفوس على الاستسلام لهذه الشهوات ، ومن هنا نجد الأشخاص الذين يعكفون على هذا اللون من الشعر ضعفاء الإرادة ، خائرى القوى ، عاجزين عما يليق بالرجل الكريم من ضبط النفس . ولكن من الواضح أن أفلاطون ينظر إلى هذا التأثير الأخلاقى على أنه من « الأعراض الجانبية » للتجربة الجمالية ، أو لنوع معين منها . حقاً إنه يثبت للتجربة الجمالية قوة غير عادية ، ويرى أن هذه القوة يمكن — بل يغلب — أن تكون مصدر خطر على الأخلاق ، ولكنه لا يتحدث عن قيمتها فى ذاتها — لا سلباً ولا إيجابا . وهو إذ يشير إلى « ربة القصص والغناء ، معسولة اللسان » ، يكتفى بالقول إن الاستسلام لروعة حديثها « يبيح للَذة والألم أن يغتصبا مكان السيادة التى للقانون والمبادئ ، وهما المجمع على تفضيلهما » .

وهنا أيضاً لا ينبغى أن نعد أفلاطون أكثر من إرهاص نظرى ضعيف بما رأيناه فى هذا العصر من سيطرة السياسة سيطرة مباشرة على الأدب والنقد ، ولو أن آراء أفلاطون صيغت فى قالب هجوم صريح ، بينما نرى السياسيين فى عصرنا هذا لا يسأمون من تكريم الأدب والأدباء ، محاولين — فى الوقت نفسه — أن يمكّنوا للأدب الذى يخدم سياسة الدولة ، ويخفتوا أو يخمدوا كل صوت عداه .

وربما بدت دعوة « الالتزام » التي نادى بها سارتر بعيد الحرب العالمية الثانية وبرزت على أفق الحياة الأدبية فى فرنسا وكان لها أصداؤها فى مختلف أنحاء العالم فى الخمسينيات وأوائل الستينيات — ربما بدت شبيهة من بعض الوجوه بدعوة النقاد الواقعيين الاشتراكيين للأدباء المنشئين أن يتسلحوا بالوعى الطبقى حتى تمكنهم رؤية الواقع رؤية صحيحة . فكلتا الدعوتين تؤكد الوظيفة الاجتماعية للأدب ، التى يمكن تلخيصها — بالنسبة لهذين الفريقين — فى تثبيت القيم الأخلاقية للطبقة العاملة . فهذا هو ما يعنيه ستالين بقوله إن الكاتب هو مهندس الأرواح ، وهو ما يعنيه سارتر كذلك بقوله (« ما الأدب » ص ٢٨٢) إن العامل هو أصلح موضوع لأدب العمل — الذى يجب أن يحل محل « أدب الاستهلاك » ، أدب الطبقات الطفيلية . ولكن بين الفريقين بوناً بعيداً من جهتين : من جهة الأخلاق التى يجب أن يرسيها الكاتب المعاصر ، فقد تكون الأخلاق فى نظر ستالين هى « الأخلاق الاشتراكية » ، ولكن هذا المفهوم يتحدد لديه ولدى كتاب حزبه بالصراع الطبقى ، أى أن الأخلاق الاشتراكية هى تلك التى تهيئ لانتصار الطبقة العاملة وتثبيت هذا الانتصار . ومن ثم فالحب والصداقة لا سبيل إليهما إلا بين رفاق الكفاح ، وإلا فهما عاطفتان بورجوازيتان ، وإذا تمسك المكافح بشىء من الوفاء لصديق مغضوب عليه من الحزب كان عمله هذا عملاً غير أخلاقى بمقياس الأخلاق الكفاحية . أما سارتر فمقياس الأخلاق عنده يوشك أن يكون دينيا بغير دين . إنه أولاً الصدق مع النفس . فالرذيلة الكبرى فى نظر الأخلاق الوجودية هى رذيلة خداع النفس — أو « سوء النية » حسب الترجمة الحرفية — ومن الصدق مع النفس تنبع كل الفضائل العملية الاخرى : الدفاع عن الكرامة الإنسانية ، والشجاعة فى مواجهة الشر ، وقبل كل شىء القدرة على تجاوز معطيات الموقف التى تتمثل — على الخصوص — فى انتماء الفرد لطبقة معينة أو جنس معين . فالأخلاق فى نظر الواقعيين الاشتراكيين نسبية دائما ؛ ولكنها فى نظر الوجوديين مطلقة يصل إليها الإنسان بتجاوز الموقف النسبى . وهذا الفرق مرتبط بمفهوم القيم الأدبية لدى كل من الفريقين . فالأدب عند الوجوديين يمثل قيماً مطلقة ، وإن تكن غير مجردة ، من حيث إن الفرد يحققها دائما فى التاريخ وبالتاريخ . أما عند الواقعيين الاشتراكيين فهو يمثل قيماً عملية نسبية نابعة من الصراع الطبقى أو منعكسة عنه .

ويترتب على هذا الفرق الأول فرق ثانٍ لا يقل عنه أهمية ، وهو يتعلق بمفهوم كل من الفريقين لمسئولية الكاتب أو التزامه . فمسئولية الكاتب الواقعي الاشتراكي تنبع من انتمائه الطبقي والحزبي ، في حين أن مسئولية الكاتب الوجودي تنبع من اختياره الحر . وليس الاختيار الحر عند هذا ، كما قد يُظَن ، جريا وراء كل نزوة وأي نزوة ، ولكنه اختيار يتم في حدود الموقف المعطى بهدف تغييره . فالإنسان — كما تقول الوجودية — لا يختار عصره ، ولكنه يختار موقفه من وقائع ذلك العصر . وبما أنه ، عند التحليل الأخير ، محاصر بما يشبه جدران مصيدة ، فإن إنسانيته تنحصر في ابتكار المخرج . وكل إنسان يحاول أن يبتكر مخرجه الخاص . ولكن مهمة الأدب الوجودي هي أن يضع الناس — أو بتحديد أكبر : الجمهور الذي يكتب له — في قلب العصر بمشكلاته واحتمالاته ، ليضفوا عليه المعنى من خلال سلوكهم الذي يختارونه بإرادة واعية حرة .

على أن حديثنا عن الوجودية والواقعية الاشتراكية في هذا المقام وبشيء من التفصيل لا يعني أنهما تنفردان دون غيرهما من المذاهب النقدية الحديثة بتأكيد الارتباط — على نحوٍ ما — بين القيم الجمالية والقيم العملية . فهذه الصلة ملحوظة في كل المذاهب النقدية على اختلافها ، إلا عند من يسمون أصحاب « الفن للفن » . ولكن الفرق بين مذهب ومذهب — من هذه الجهة — يرجع غالبا إلى مدى إبراز الصلة أو تأكيدها أو التصريح بها ، بحيث يقتربون بدرجات متفاوتة من موقف أفلاطون ، وإن كان الملاحظ عمليا أن السيطرة الخارجية على الأدب من قبل الحكومات والأحزاب والمؤسسات وجماعات الضغط الخ . ، تمارس ما دعا إليه أفلاطون ممارسة بالغة حد القبح أحيانا . فالمنشئ والناقد كلاهما مضطران إلى اتخاذ سلسلة من المواقف في حياتهما العملية ، فهما منحازان بالضرورة . ومعنى ذلك أن المنشئ أو الناقد لا يستطيع أن ينظر إلى التجربة الفنية في هدوء بعيدا عن ضوضاء هذا العالم . وبما أن الإنسان — في النهاية — وحدة ، أو يحاول أن يكون كذلك وإلا خرج عن حد العقلاء ، فلابد له من أن يحاول ، بطريقة ما ، التوفيق بين موقفه العملي وتجربته الفنية ، وذلك بالتجاوز أو الارتفاع فوق الظروف الزمانية والمكانية التي تحيط به ، حتى يحقق قدرا من الموضوعية أو شكلا من أشكال المطلق . وهذه هي هبة الإنسان العظمى ، أو المعنى الأعمق للإنسانية إن شئت . وإنما نشعر بأن ثمة مرضاً ما حين

تختل النسب ، فنسخر من الفنان البوهيمى كما ننفر من رجل السياسة الذى يحاول أن يحدد للمنشئ أو الناقد أسلوب عمله .

ومهما يكن أصل « التجربة الفنية » فى النفس ــ وسنتحدث عن هذا بشىء من التفصيل فى الفقرة التالية ــ فإننا لا بد أن نراها ــ آخر الأمر ــ متعددة السطوح والألوان كالبلورة . وربما كانت أشد الأفكار شيوعا عن ارتباط القيمة الفنية بالقيمة العملية هى تلك التى تربط بين الفن ــ والأدب خاصة ــ وما يسمى الحضارة . ومفهوم الحضارة مفهوم عملى ، لأنه يتعلق بطرق الحياة والسلوك أكثر مما يتعلق بالمعرفة . فممن ألحّوا على فكرة ارتباط الفن بالحضارة ، وتوقف كل منهما على الآخر ، الشاعر الناقد الإنجليزى ت . س . إليوت . ومع أن مفهوم التغير ــ الذى يميز الفكر الوجودى والفكر الماركسى معا ــ غير غائب تماماً لديه ، فإن مفهومه للحضارة (كما يظهر على الخصوص فى كتابه « ملاحظات نحو تعريف الثقافة ») أقرب إلى الثبات ، إن لم نقل الجمود . ومن هنا جاء ذلك التناقض الذى لاحظه كثير من دارسيه بين إليوت الناقد المحافظ وإليوت الشاعر المجدد ، « دكتور جيكل ومستر هايد » ، كما عبر الناقد الأمريكى جون كرو رانسوم .

وحول هذا الموضوع بالذات ــ ارتباط القيم الفنية بالقيم العملية ــ يجب أن يتوقع القارئ أكبر قدر من الضجيج واختلاط الأصوات . فهنا قد اقتربنا من دائرة « المصالح » حيث لا رحمة ولا إنصاف . هنا تُتبادَل الاتهامات بسهولة فيكون إليوت ومن نحا منحاه رجعيين ، ويكون الواقعيون الاشتراكيون عبيداً ، ويكون الوجوديون طغمة من البورجوازية الصغيرة المتعفنة . والصورة أشبه بتلك الرسوم المختلطة التى تقدمها الصحف فى أركان التسلية . تحتاج إلى شىء من الحذق وأن يكون فى يدك قلم رصاص حتى تتبين معالم الأرنب والذئب والحمل . والتسلية هنا أكبر لأنك أمام قطعة من الفن الحديث تمزج الصوت بالشكل باللون . ولا تلبث ــ بعد أن تبين لك ما تبين ــ أن تكتشف ما هو أطرف : فكل فريق يتعمد التشويش على خصمه باستخدام مصطلحاته نفسها . فالإليوتيون والوجوديون يصمون الماركسين بأنهم رجعيون . والماركسيون يرمون خصومهم جميعاً بأنهم خدام السلطة . وهذه المزاعم وما إليها ــ وهى سياسية صريحة كما ترى ــ لها ترجماتها التى لا تبعد عنها كثيراً فى النقد ، مثل : الشكلية ، الميكانيكية ، الواقعية الفوتوغرافية ، وهى تسميات أشبه باللافتات .

ولكن القارئ العربى الذى يخوض فى هذه المذاهب لا يحسن به أن ينسى أن ثمة خلافات هائلة بيننا وبينهم . فالظروف التى يعيش فيها القارئ العربى والكاتب العربى تتسم بفراغ هائل . فى الغرب والشرق هناك خيارات واضحة تفرضها نظم سياسية حديثة قوية ، لها تقاليدها كما أن لها تطلعاتها ؛ ويفرضها تراث ثقافى حى تعهدته أجيال من العلماء بالتحقيق والدرس . أما فى عالمنا العربى فالقديم مجهول أو شبه مجهول والجديد ضعيف مترنح . الأرض عنيدة والسماء شحيحة . الكاتب كصارخ فى برية والقارئ كضال فى صحراء . التحديات لا حد لكثرتها ولا لضخامتها ولكن كذلك أيضاً الاحتمالات . الفكر الواضح والعمل الدءوب والإحساس المباشر بالواقع ، هذه هى حاجة القارئ والتزام الكاتب ، ليصنعا حياة وليصنعا جمالا ، وبدونهما سوف نغرق فى طوفان الكلمات ، ولا يكون جديد المذاهب فى الأدب والنقد إلا شقشقة من نوع آخر .

اللـذة الفنيـة :

لاحظنا فى القسمين السابقين أن من يذهبون إلى إثبات قيمة علمية أو أخلاقية (عملية) للأدب لا بد لهم من إحدى اثنتين : إما إخضاع الأدب للعلم أو الأخلاق وإما ادعاء أنه مؤسِّس للعلم أو مؤسِّس للأخلاق . وهذان موقفان متطرفان يتخذهما — غالباً — الفلاسفة وأصحاب العقائد . فأما الشعراء أنفسهم ، وكذلك النقاد المنقطعون للشعر والأدب ، فقلما نظروا إلى الفن الأدبى من جانبه العلمى أو جانبه الخلقى . فهذا البحترى يقول عائباً بعض النقاد المتفلسفين فى عصره :

كلفتمونا حدود منطقكم	فى الشعر يغنى عن صدقه كذبُهْ
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنـ	ـطق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفى إشارتهُ	وليس بالهذر طُوِّلت خطبه

وهذا القاضى على بن عبدالعزيز الجرجانى يرد على بعض نقاد المتنبى قائلا :

« والعجب ممن ينتقص أبا الطيب ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب فى الديانة ... ... فلو كانت الديانة عاراً على الشعر وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين ،

ويحذف ذكره إذا عُدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ... ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر » .

(« الوساطة » ، ص ص ٤٩ — ٥١)

فما قيمة الشعر إذن ؟ أو ما مبعث هذه اللذة التى نجدها عند قوله أو إنشاده أو سماعه ؟ المذهب الغالب عند النقاد العرب ، لا يكاد يشذ عنه أحد منهم ، هو أن **موافقة الشعر للنفس** تحدث لها طرباً وأريحية . ويقارن ابن طباطبا بين تقبل الفهم للشعر الحسن الذى يرد عليه ، وتقبل كل حاسة من حواسّ البدن لما يتصل بها مما يوافقها : « فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه ، والأنف يقبل المتشمّ الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث ، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المرّ ، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل ، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذى . والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق ، والجائز المعروف المألوف ، ويتشوف إليه ويتجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المنكر وينفر منه ويصدأ له » .

(« عيار الشعر » ص ص ١٤ — ١٥)

وعلة الحسن فى كل ذلك هي الاعتدال ، « كما أن علة كل قبيح منفى الاضطراب » .

لقد تضمنت هذه العبارات مبدأين كلاسيين مهمين : أولهما أن المعانى الشاذة (التي تناقض « العدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف ») يجب اجتنابها فى الشعر ، كما يجب أن يُجتنَب الخطأ الباطل والمحال المنكر ؛ لا لأن الشعر يُطلَب لما يتضمنه من علم ، بل لأن النفس تنفر من الشاذ والخطأ والمحال . وهذا مبدأ من المبادئ التي تضمنها كتاب الشعر الأرسطى فى كثير من المواقع ، دون أن يلح على شرحه فى أى موضع منها . فمن ذلك قوله : إن عمل الشاعر ليس رواية ما يقع ، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة ؛ وتفسيره اعتماد شعراء التراجيديا على القصص المعروفة التى تنسب إلى شخصيات مشهورة بأن « الممكن هو مقنع ، وما لم يقع فلسنا نصدق بعدُ أنه ممكن ، أما ما وقع فبيِّن أنه ممكن ، إذ لو لم يكن ممكنا لما وقع » . (ف ٩) ؛ وقوله إن الشاعر لا ينبغي له أن ينقض القصص المأثورة (ف ١٤) ؛ وحثه الشاعر المسرحى على أن يتمثل المنظر

بعينيه حتى لا يأتى بما لا يقبله النظارة (ف ١٧) ؛ وقوله إن الشعر الملحمى أكثر قبولاً لغير المعقول لأن الشخص لا يُرى وهو يعمل (ف ٢٤) .

وقد عبر كلاسيّو القرن السابع عشر عن هذا المبدأ نفسه ، وإن كان استعمالهم لكلمة « الحقيقة » فى سياق تقريرهم للمبدأ مثيراً لنوع من اللبس ، كما فى هذه الأبيات المشهورة لبوالو :

« لا جمال إلا فى الحقيقة ، وإنما تميل النفس إلى الحق . فليكن هو المقدم دائماً حتى فى الخرافة . فبراعة الكذب فى نسج الخيال تجعل الحق يضىء للعيون » .

والمبدأ الثانى هو مبدأ الاعتدال . وهو مبنى على أن العمل الأدبى مكون من أجزاء : فهو مؤلف من كلمات لها معانٍ ، ولها كذلك جرس وإيقاع . والمعانى المؤلفة تختلف أنواعها بين إخبار واستفهام وتمنٍّ الخ . ، وتختلف كيفياتها بين تصوير لمشهد أو تقرير لحال الخ . ، كما أن الجرس والإيقاع يختلفان بين ليونة وصلابة ولطف وحدة الخ . والذوق الكلاسى يؤثر الاعتدال فى ذلك كله ، كما يؤثر الاعتدال فى علاقة الأجزاء بعضها ببعض . وقد عنى أرسطو بتفصيل أجزاء التراجيديا (القصة والخلق والفكر والمنظر والغناء والعبارة) ، ثم أجزاء كل جزء (التعقيد والحل ، الانفعالية والأخلاقية ، الإثبات والمناقضة ، أحاديث الممثلين وأغانى الجوقة ، الخ .) ونبه (ف ١٨) إلى أن الشاعر يجب أن يجمع بين الأجزاء كلها أو بين أهمها ، وإلى أن أحداث القصة يجب أن يترتب بعضها على بعض (ف ف ١٠ و ٢٣) وإلى مراعاة « المناسبة » فى الأخلاق (ف ١٥) وفى العبارة (ف ٢٢) ، كما نبه إلى اعتماد الطول المناسب مع وضوح العلاقة بين الأجزاء « لأن الجمال هو فى العِظم والترتيب » (ف ٧) . أما الكلاسيون المحدثون فقد كان تمسكهم بالقواعد ونفورهم من التعبير الفردى شرطين لشيوع النظام والتوازن فى بنية العمل الأدبى ولغته . ومن ثم رفضوا المواقف المتطرفة التى تنطوى على عنف أو قسوة أو ضعف أو تهالك (ولهذا عدوا شكسبير « بربريا ») ، كما ألزموا العبارة حدود الوضوح والاعتدال بين الإغراب والسوقية .

ومدار هذين المبدأين (الاعتدال والتزام المعانى المألوفة) على علاقة خاصة بين

الشاعر وقارئه ، علاقة قوامها الألفة والاعتراف المتبادل : فالشاعر لا يفجأ قارئه أو سامعه بما لا يتوقع (يعبر ابن طباطبا عن ذلك بقوله : « ومن أحسن المعانى والحكايات فى الشعر وأشدها استفزازاً لمن يسمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أى معنى يساق القول فيه قبل استتمامه ، وقبل توسط العبارة عنه » ص١٧) ومن ثم تصبح وظيفة الشعر هى الإمتاع المحض . ولم يكن ثمة ما يدعو إلى اتخاذه وظيفة أخرى . فقد كان « الإمتاع » قيمة كافية فى مجتمع بغير تساؤلات ، وكان للشاعر مكان محدد فى تقسيم العمل ، كفنان ملحق ببلاط ملك أو أمير . فلما اضطرب وضع الشاعر فى المجتمع نتيجة لظهور طبقات جديدة ، واحتدام الصراع بين هذه الطبقات ، وتبع ذلك انهيار القيم التى كانت تهيمن على سلوك الأمراء فى المجتمع القديم ، لم يعد بمقدوره أن يمتع ، بل أصبح مدفوعاً ، فى كثير من الأحيان ، إلى أن يغضب ويثير .

ولكن مشكلة الشاعر المعاصر هى أنه لا يملك سلطة تملى على أحد قبول شعره . فهو لا يستطيع أن يقدمه للناس إلا إذا وعدهم — من أول لحظة — بتلك « التجربة الجمالية » التى يشعرون بحاجة نفسية إليها . فهل معنى ذلك أن يعطيهم الدواء المر فى غلاف من السكر ؟

العجيب أنه لا يستطيع ذلك أيضا ، مع أن الشاعر الكلاسى كان يستطيعه . فالشاعر الكلاسى لم يكن يقدم فكرا جديداً أو غريبا ، بل كان فنه منحصرا فى جودة التأليف ليلتذ الفهم بتركيبة متقنة ، كما يلتذ الذوق بلونٍ تنوّق فيه طاهيه . ومن ثم لم يكن يصعب عليه أن يصوغ الحكمة فى قالب لا يعجب العقل فحسب ، بل تطرب له الحواسّ أيضا . أما الشاعر المعاصر (أو الكاتب المعاصر) فإذا كان صاحب فكر فهو حائر بفكره : إذ من العسير عليه جدا — بل من المتعذر — أن يصل بهذا الفكر إلى مرتبة الوضوح الكلاسى . فإذا فرض أنه وصل إليها — أو قُدِّم إليه الفكر جاهزا بواسطة مكتب سياسى أو دائرة حكومية — وحاول أن يضعه فى قالب قصة أو رواية أو قصيدة فسوف يلقى من قرائه إعراضا واحتقارا ، وسيصمون أدبه بأنه « أدب دعاية » ، لا لأنه يحتوى على فكرة مرفوضة — فقد يقبلونها إذا قدمت إليهم عارية — بل لأنه يبدو لهم مسخا لا يوافق مظهره حقيقته .

لابد إذن لمن يريد أن يكتب فناً فى هذا العصر ، أو يفكر تفكيراً نقدياً فى الفن ،

من أن يدقق النظر فى مفهوم « التجربة الجمالية » واللذة التى تنطوى عليها . وأول ذلك النظر فى قياسها على اللذة الحسية . فقد يبلغ مجتمع ما درجة عالية من الترف والتعقيد فيما يتخذ من مآكل ومشارب وعطور ، بحيث يزيد الالتذاذ بهذه الأشياء على الالتذاذ العادى ، لما يداخله من طرافة الجديد ، والتطلع إلى المجهول . ولكن مثل هذه اللذات تبقى فى العادة محصورة فى نطاق الحاسة المعينة . فالالتذاذ بالطعام ، مهما يكن طيبا ، لا يثير تلك النشوة المبهمة التى لا نستطيع أن نحدد مأتاها ، والتى نسميها « اللحظة الجمالية » . ولعل طفيليا كأشعب ، ملأ عليه حب الطعام حياته ، يمكن أن يستشعر شيئا قريباً من هذه التجربة الجمالية ، بل يمكن أن تترك لذة الطعام فى نفسه أثراً باقيا ، فيظل يذكره بنوع من الحنين أو الأمل فى المعاودة . ولكنه ، مهما تكن طبيعته منحرفة ، يظل التذاذه أو تشوقه قريبا من صورة الفعل المنعكس الذى يتمركز فى بعض أجزاء الجسم . بل إن الرغبة الجنسية ، وهى القوة الكامنة وراء معظم ما نحته المثالون وصوره المصورون ونظمه الشعراء ، يمكن — فى تحقيقها الحسى — أن تحدث نشوة أكثر حدة من أى تجربة جمالية ، ولكنها لا تزال نشوة محصورة وموقوتة . فالتجربة الجمالية تتميز عن لذات الحواس بصفتين أساسيتين : **الشمول والبقاء** . فمع أنها لا تشبع رغبة واحدة أو حاسة واحدة إشباعاً كاملاً فهى تشبع الرغبات والحواس مجتمعة إلى درجة كافية للشعور بالرضى والامتلاء . وهى تترك فى النفس ذكرى حية ، حتى حين يشحب المثير الأصلى . وهذه الصفة الأخيرة لا تميزها عن لذات الحواس فقط ، بل عن جميع اللذات الراجعة أصلاً إلى غرائز المحافظة على الذات أو المحافظة على النوع ، وكذلك اللذات الوهمية التى يصطنعها الإنسان باستخدام المواد المخدرة أو الاستسلام لأحلام اليقظة .

ونعنى بالنوع الأول (اللذات الراجعة أصلاً إلى غرائز المحافظة على الذات أو المحافظة على النوع) لذات مثل المراهنة والمشاركة فى الألعاب ومشاهدة المباريات الرياضية ونحو ذلك ؛ فهذه اللذات تعبير غير مباشر عن النزعات القتالية لدى الإنسان . وقريب من هذا النوع عادة « النجوم » التى لا تقتصر على نجوم الغناء أو التمثيل أو الرياضة ، بل يمكن أن تشمل المشاهير عموماً حتى فى عالم الجريمة . فالشاب يشعر أمام « معبودته » والفتاة أمام « معبودها » — حتى ولو كان « اللقاء » عن طريق صورة فى مجلة — بنشوة من الإعجاب ليس وراءها مطمع ، ولكنها تعبير

خالص عن غريزة الخضوع . فمثل هذه اللذات التى يبدو أنها أصبحت مقطوعة الصلة بأى غرض نفعي ، تظل دائماً مرتبطة بالمثير محدودة بوجوده . ولا كذلك النوع الذى نسميه لذات فنية .

أما النوع الثانى (اللذات الوهمية) فالدليل على أنها قصيرة العمر أنها تنسى حالما يصحو المرء منها . وإذا تذكرها الإنسان حال صحوه ــ وقد يحدث هذا فى أحلام اليقظة وبعض الأحلام التى تتميز بنوع من الوضوح ــ كما إذا حلم الإنسان بأنه نظم قصيدة أو كتب قصة ، وربما تذكر جزءاً من القصة أو القصيدة ــ فإن سخافتها تبدو له من الوهلة الأولى . فالحلم ــ كما كتب توفيق الحكيم مرة ــ فنان ردىء . وفى دراسة لعالمة نفسية أمريكية (تشارلوت لاكنر دويل : « العملية الإبداعية ») روت عن أحد المؤلفين الموسيقيين أنه كان يحلم بألحان بالغة الروعة ، فإذا أصبح نسيها . فعمد إلى وضع بعض أوراق التدوين الموسيقى على منضدة السرير ، وعندما أتاه الحلم الرائع بادر بتسجيلها ثم عاود النوم . ثم نظر فيها بعد أن استيقظ . قال المؤلف الموسيقى وهو يهز رأسه فى ختام القصة : « لقد كان شيئا بشعاً يا شارلوت . فى ضوء النهار كان شيئاً بشعا » .

وهكذا نصل إلى خاصة ثالثة للتجربة الفنية . وهى أنها تجربة يتحكم فيها العقل ، ولا يصل إليها المرء إلا من خلال معاناة للواقع يمكن أن تكون طويلة ومؤلمة .

مشــكلات وحلــول :

هذا الجانب العقلى للتجربة الجمالية هو ما أكده كانت حين جعلها نوعاً من الحكم مبينا على إدراك صفة شكلية فى الشىء تنسجم مع قوى العقل نفسه . فهذا الانسجام أو التناغم حالة عقلية محضة . (ومن ثم لا ينبغى قياسها على اللذات الجسمية كما ذهب ابن طباطبا) . وكل ما يميزه عن الحكم العلمى هو أن هذا الأخير ينظر إلى الشىء بمقتضى مفهوم معين ، مرتبط بهدف معين ، فى حين أن الحكم الجمالى لا يعتمد على مفهوم مقرر ، ولا يرتبط بهدف ، فهو تأمل محض . ويرى كانت أن شعور الإنسان بقابلية مثل هذا الحكم لأن ينقل إلى الغير ، وتوقع قبوله منهم ، سابق للشعور بالمتعة الجمالية ، وكأن المتعة الجمالية إنما تنشأ عنه . (« نقد الحكم الجمالى » ق ١ ، ك ١ ، ف ٩) .

إن هذا التصور يحل مشكلات مهمة ويطرح مشكلات أخرى . لقد حل مشكلة بدت لكانت ـــ كما بدت لكثير من المفكرين والنقاد قبله وبعده ـــ جوهرية ، وهى : كيف يمكن أن تكون المتعة الجمالية ـــ وهى إحساس ذاتى خالص ككل إحساس باللذة أو الألم ـــ ذات قيمة عامة ؟ وذلك بأن ردها إلى استعداد عقلى مشترك بين البشر جميعا . وحل مشكلة العلاقة بين الفن من جهة وكل من العلم والأخلاق من جهة أخرى ، فأثبت للفن ـــ أو للحكم الجمالى بصفة عامة ـــ قيمة مستقلة عن القانون العلمى والقانون الأخلاقى كليهما . ويمكننا أن نقول إنه جعل الأول سابقاً للأخيرين وأعم منهما ، لأنه يعنى توفر الإمكانية لإدراك الشىء بناء على حصول التوافق بين المدرِك والمدرَك . وأهم من هذا وذاك بالنسبة لنا أنه حل المشكلة النقدية الكبرى حين فتح الباب لإمكانية كون النقد علماً مع أنه يعتمد على تجربة جمالية ذاتية ؛ فكما أن القوانين الطبيعية نتجت من اختبار الأشياء المادية فى ضوء بديهية من بديهيات العقل ، فلا شىء يمنع من إمكان التوصل إلى « قوانين » نقدية إذا نجحنا فى استخراج « بديهيات التناغم » الكامنة فى العقل ، وجعلناها دليلنا فى تذوق الأعمال الفنية .

إلا أن اطراد القانون العلمى لا يثير شيئا من الدهشة ، فى حين أن وراء « القانون الفنى » شعوراً بالدهشة الدائمة ، لأن صدقه نفسه يقتضى غرابة متجددة : ففى كل تجربة جمالية جديدة نعيد اكتشاف حقيقة أن العالم قابل لأن يُفهم . وتأسيساً على هذه الفكرة يمكننا القول إن فلسفة كانت الجمالية تشير إلى النقيضة الكبرى المميزة للفن والتى تجعل « الحقيقة الفنية » ـــ إن أبينا إلا أن نسميها هكذا ـــ مختلفة عن الحقيقة العلمية ، وقوانين النقد مختلفة عن القوانين الطبيعية : وهى أن القانون الطبيعي متي تقرر لم يعد ينطوى على أية غرابة ، لأن المتوقع ـــ والمتحقق فعلا ـــ هو أن تثبت صحته كلما توافرت شروطه ، فى حين أن الغرابة داخلة فى مفهوم كل قانون فني ، أى أن القانون الفني ينطوى على نقضه . فإذا كانت المنطقة التى يعمل فيها الفن هى منطقة « الدهشة لأن العالم قابل للفهم » ـــ قبل أن يأتى العلم ليفهم هذا العالم فعلا ـــ فلا بد أن ينطوى كل قانون فنى على نقيضة أن ما يبدو غير مفهوم هو فى الحقيقة صالح لأن يقتنصه الفهم . وبما أن العالم لا تنقضى عجائبه ، فسنظل دائماً بحاجة إلى الفن ليهدئ فزعنا منه . ولا ينبغى أن نتوقع من أى قانون فنى أن يسمح لنا بالتنبؤ عما سيكون عليه أى عمل فنى يطالعنا به المستقبل ، إذ

إن وظيفة التنبؤ مناقضة لطبيعته . أما إن كان « القانون » الفنى وصفاً للتقاليد الفنية التى سارت عليها مدرسة أدبية ما ، أو فن أدبى معين ، فإنه لا يعود قانوناً بالمعنى الصحيح ، بل يصبح تصنيفاً وتعريفا ، وهذا هو ما ينبغى أن يعالج فى تاريخ الأدب كما نزمع أن نفعل إن شاء الله .

حسبنا هذا القدر الآن لبيان ما نراه تصوراً مقبولاً للقانون النقدى ، تأسيساً على فلسفة كانت الجمالية . ولننظر إلى الجانب الآخر ، أى المشكلات التى أثارتها هذه الفلسفة ، وهى لا تقل أهمية عن المشكلات التى حُلت .

فأولى هذه المشكلات أن كانت ، فى حرصه على إثبات نوع من الموضوعية للتجربة الجمالية ، قد أحالها إلى عمل عقلى صرف (وإن كان للخيال اشتراك فيه) . وبذلك نجح فى إثبات اتفاق الأحكام الجمالية أو توقع هذا الاتفاق . ولكنه غفل أو تغافل عن الاختلاف الذى يقع بين هذه الأحكام من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة ومن مدرسة إلى مدرسة . وتتصل هذه المشكلة بمشكلة أخرى وهى تجريد التجربة الفنية من الطابع الانفعالى الذى هو أوضح مميزاتها . فظاهر قوله أنه يحصر المتعة الجمالية فى الشعور بعمومية الإدراك البديهى للشكل وصلاحية هذا الإدراك لأن يُنقَل إلى الآخرين . ومع أن لهذا الشعور تأثيراً لا ينكر ، فإنه أضعف من أن يفسر عمق التجربة الفنية وقوتها . وقد اعترف كانت بذلك ضمنيا حين جعل هذه الحالة خاصة بما سماه « الجمال النقى » ، وزعم أن ماعدا ذلك ، مما يدخل فيه الانفعال أو الحس ، « جمال مضاف » ، ثم حين سلّم بأن فى الطبيعة من المشاهد ما يروع بفخامته أو قوته ، حتى وإن خلا من الجمال الشكلى ، وأعطاه اسم « الجليل » .

لقد تعمد كانت أن يأخذ أمثلته من أبسط الأشياء فى الطبيعة (زهرة أو شكل زخرفى) ، ومن ثم قصرت فلسفته الجمالية عن تفسير اللذة المركبة التى يجدها المرء فى الأعمال الفنية . وفضل خلفاؤه أن يبحثوا عن سر هذه اللذة فى التوافق الذى أشار إليه بين القوى النفسية والأشياء الخارجية . وبينما صرف معظم جهده إلى دراسة « الذوق » أى إدراك الجمال ، كان أكثر اهتمامهم منصباً على « الخلق » أى محاولة فهم النشاط النفسى الذى يقوم به الفنان على أنه الأصل الذى يسير التذوق فى أثره . وفى فهم ذلك النشاط برزت فكرة « اللعب » (شلر) ؛ و « الخيال » الذى يذيب

المدركات ويخلق القصيدة ككائن عضوى له شكله الخاص (كولردج) ؛ وتأمل التجربة واسترجاع الانفعال فى حال من الهدوء (ورد سورث) . فثمة معنى مشترك فى هذه الأقوال ، يضيف مفهوماً جديداً ومهما إلى مفهوم كانت للجمال الشكلى . إن اللذة الفنية عند كانت نقاء مطلق ، تجرد تام من كل انفعال أو رغبة ، ولذلك لا توجد إلا فى الشكل الخالص ، فحتى اللون يحمل صبغة انفعالية ولذلك يجب أن يُنفى من هذه اللذة النقية . إنها ، فى الحقيقة ، لذة لا تليق إلا بالملائكة ، لأن الحرية المطلقة التى تعبر عنها تنطوى على نفى كل ارتباط . أما اللعب فلا يعنى إلا نفى الجبرية ، وتأكيد المتعة بالفعل نفسه . وأما الخيال الخلاق فيعنى تحطيم تماسك الواقع ، وإعادة تشكيل أجزائه بعمل يحكى حقيقة الخلق الأول نفسه . وأما العبارتان الأكثر شيوعاً وتواضعا : تأمل التجربة ، واسترجاع الانفعال فى حال من الهدوء ، فتعنيان التباعد عن حدة الانفعال ، بحيث يرتفع الفنان فوق عجاج التجربة ، فلا يبقى إلا جوهرها الصافى .

فاللذة الفنية ليست حرية مطلقة ، ولكنها « تحرر » شاق من قيود الضرورة . وفى هذه الحدود يجب فهم قضية الشكل والمضمون . فالمضمون هو مادة الحياة ، أو ــ بتعبير أدق ــ العالم الحيوى للكاتب ، والشكل هو التعبير الرمزى عن ذلك العالم (من خلال صور أو أشخاص أو حوادث ، أو حتى أفكار) الذى يجعله شيئاً قابلاً للفهم ، ومن ثم للسيطرة عليه . فالفهم هنا ليس عملية عقلية محضة ، ولكنه احتواء متبادل ، أو شعور بالتطابق ــ ولو أنه تطابق موقوت وحرج ــ بين الإنسان والعالم . وغنى عن البيان أن هذا التطابق يصبح بلا معنى لو فرض (وهو فرض مستحيل لأنه ينطوى على تناقض) أنه تم بين الفنان كفرد وعالمه كقوى مجردة . فعموم التجربة ، كما أشار كانت ، شرط لجماليتها (وإن لم يكن بالضرورة هو السبب المنشئ لها كما زعم) . ولا يمكن ــ عقلاً ــ إلا أن يتشخص العالم من جهة ، ويفقد الفرد ذاتيته من جهة أخرى ، حتى يلتقيا .

إن التجربة الجمالية ، فى جوهرها الصافى ، لحظة نادرة ، ولكننا نخوض إليها بحاراً من المعاناة ، وإذا ظفرنا بها ولو مرة تركت علينا طابعها طول العمر . وإذا كانت ثمة « قيمة مطلقة » فى حياة الإنسان فهذه هى القيمة المطلقة الوحيدة ، لأن البحث عن الحقيقة ــ كما يقول سنتايانا ــ موجه دائماً لإخضاع الطبيعة لمطالب الحياة

المادية ، وما نسميه القيم الأخلاقية ليس إلا وسيلة لدفع المضار الاجتماعية (« الشعور بالجمال » ، فف ٢ ، ٣ ، ٥) ، أما التجربة الجمالية فإنها لا تحتاج إلى أن تزكى نفسها بالاستناد إلى العلم أو الأخلاق ، بل هى بالأحرى الشرط الضرورى لكل علم حقيقى وكل أخلاق أصيلة ، لأنها التعبير الأكمل عن حرية الإنسان ، وبدون الحرية يصبح التفكير الفلسفى — والتفكير العلمى من ثمة — مطلباً مستحيلاً ، كما تصبح الأخلاق تكلفا ونفاقا .

ولكن أى حرية لذلك الكائن الذى يشارك الحيوان فى غرائزه وحواسه ، ولا يستطيع العيش بعيداً عن المجتمع وقيوده ، وإذا أراد أن يتحدث عن تجاربه الروحية (سواء أكانت حقيقة أم وهما) خانته الكلمات ؟ لا جرم أن فهم التجربة الفنية على هذا النحو يخلق من المشكلات أكثر مما يقدم من الحلول . ولكننا سنحاول اقتراح حلول لبعض هذه المشكلات بأن ننظر — بشىء من الدقة — فى عمل كل قوة من القوى الثلاث التى تشترك فى صنع هذه التجربة . وأعنى بها : المنشئ والنص والقارئ . ولعل اعتماد التجربة الفنية على هذه العوامل الثلاث أن يكون أمراً بديهيا ، وإن حاولت المذاهب النقدية المختلفة أن تدعم واحداً منها على حساب الآخَريْن . ولكن ربما قام الجدل حول دور الناقد . ومع أننا تحدثنا فيما سبق عن طبيعة النقد ووظيفته فإننا لم نميز بين النقد والقراءة . لقد تناولنا النقد ، بطريقة إمبيريقية محضة ، على أنه شىء موجود ، ولم تعدُ محاولتنا بيان المكان الذى ينبغى أن يحتله ، والأدوات التى تناسب وظيفته . إلا أن تحليل هذه الوظيفة لا يُظهر أى عنصر زائد أو مختلف عما يقوم به القارئ العادى . وكل ما يمكننا قوله فى هذا الصدد هو أن الناقد قارئ محترف . والمحترف فى كل صناعة — كما هو معروف — هو ذلك الذى لا يزاولها ليشبع حاجة أو يرضى نفسه فحسب ، بل ليعرضها على الناس .

الفصل الخامس
المنشـــئ

جدلية الاتصال والانفصال :

فى تخطيط بيتسون ، يبدو كما لو أن دورة العمل الأدبى تتألف من شقين متناظرين تمام التناظر ، يتم أحدهما فى ذهن الكاتب والآخر فى ذهن القارئ . وقد حرصنا ، فى عرضنا لهذه الدورة ، على أن نبين أنها لا تتم بطريقة ميكانيكية ، بل تخضع لتحولات غير منتظرة فى كل مرحلة من مراحلها على كلا الجانبين . والسر فى ذلك أن الدورة — فى تصورها الأمثل — لا علاقة لها بالزمن ، فلو استطاع الكاتب أن ينقل شعوره باللحظة الجمالية فى لمحة واحدة إلى قارئ أو مستمع لحقق إشباعاً كاملاً لمشروعه الفنى . ولكن هذا الاتصال الكامل ، الذى يشبه انقداح شرارة بين سحابتين مشحونتين بالكهرباء ، لا يتم عن طريق الفن ، إنما يحدث فى ومضات قد لا يجود بها الزمن إلا مرات قليلة فى العمر : فى اندماج صوفى كامل ، أو فى نظرة بين حبيبين ، فى هذه اللحظة الفياضة بالنشوة ، والمنفلتة من قبضة الزمان والمكان ، قبل أن تتسلل آلية العادة أو شهوة الامتلاك ، فى مثل هذه اللحظة الإلهية يصبح الفن لغوا . ولأن اللحظات الجمالية الكاملة لا تتحقق إلا نادراً ومن خلال وسيط غير وسيط الفن ، فلا بد للفنان من أن يعالج كثافة اللغة — « السالكة سبل الطعام » كما يقول المعرى — ليصل إلى قارئ مفترَض ، بأقل ما يمكن من الخسارة للّحظة الثمينة التى دفعته فى هذا المسلك الوعر . وعندما تتجسد اللحظة الشعورية فى رمز لغوى يكون على الكاتب أن يفتت ذلك الرمز لينقله عبر سلاسل لغوية قصيرة أو طويلة ، مترابطة أو متقطعة ، متلاحقة عصبية أو بطيئة مسترخية ، إلى ذلك القارئ المبهم الذى لا يدرى أين يوجد أو متى . (هى مسألة تستحق النظر : أيهما أسعد حظا : الكاتب القديم الذى كان يتوجه إلى راعٍ معروف ، أم الكاتب الحديث الذى يبحث عن قارئه — وقد لا يجده — بين طبقات مترفة لا تعرف الفن إلا نوعاً من التباهى ، وكتل مجهدة تريد أن تنسى قهرها فى أحلام رخيصة أو ضحك صاخب ، وأفراد حائرين بائرين ، رافضين قانطين ، لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء ؛ بل أيهما أسعد حظا : الكاتب الذى يكتب للتلفزيون أو الإذاعة أو الصحف السيارة ، ويعرف جمهوره جيداً لأنه يلقاه فى الشارع والعمل والبيت والنادى ، ويتلقى منه أحياناً رسائل الإعجاب أو السباب ، أم الكاتب الذى يكتب لجمهور افتراضى ، راهن عليه بكل ما بقى لديه من أمل فى نجاة الوطن ، أو الأمة ، أو البشرية ؟) .

لا جرم تصل « اللحظة الجمالية » إلى القارئ وقد أصابها غير قليل من النقص والتحريف . ولكنه — غالبا — لا يشعر بذلك لأنه لا يصير إلى اللحظة الجمالية إلا من خلال النص الذى بين يديه . إنما يشعر بهذا النقص الكاتب نفسه . ولهذا فإنها لا تنتهى ، بالنسبة إليه ، بانتهاء العمل الذى فرغ منه . إنها لا تنتهى إلا ريثما تبدأ من جديد ، فى عمل جديد أو محاولة مستأنفة لاقتناص اللحظة الهاربة . ولعل الأصح أن نقول إن اللحظة الجمالية تعود مرة بعد مرة ، وقد استأنفت حياة جديدة من خلال تجربة الأداء وتجربة الحياة معا (لأنها كلما دخلت فى تجربة الأداء وتفتتت إلى جزئيات ازدادت التحاماً بالواقع ؛ هذا بينما الكاتب نفسه يقتحم — بإرادته أو على الرغم منه — تجارب جديدة تعدِّل أفكاره وتهز أحلامه ؛ وبينما أجهزته البيولوجية والنفسية تتطور من تلقاء نفسها بفعل الزمن) . وهكذا يبدو أن « اللحظات الجمالية » ، التى تتمثل كل منها فى عمل « تام » ، لم تكن إلا حلقات فى سلسلة واحدة تتألف من نجاحات وإخفاقات متصلة ، ويكاد معنى اللحظة الجمالية يغيب عند الكاتب فى معاناة مستمرة للصنعة الأدبية . وربما سمى هذه المعاناة « معاناة البحث عن أسلوب » ، ولكن أكثر الكتاب عناية بالأسلوب يقول لنا إن الأسلوب « هو بالنسبة للكاتب وبالنسبة للرسام ، ليس مسألة تكنيك وإنما هو مسألة رؤية »

الأصل النفسى للإبداع :

هذه الحاجة الملحة إلى المحاولة وتكرار المحاولة تدعونا إلى البحث عن « أصل » دفين لا يزال ينغص على الكاتب حياته ، ولا يكاد يسمح له بالتقاط أنفاسه . لقد وصف أفلاطون وأرسطو كلاهما الشعر بأنه ضرب من الجنون ، ومضى علماء التحليل النفسى فى العصر الحديث شوطاً أبعد فى المقارنة بين بواعث الإبداع الفنى وأسباب الاضطرابات النفسية . ومعلوم أن فرويد يرجع معظم هذه الاضطرابات إلى عقدة أوديب التى تترسب فى اللاوعى فى أعوام الطفل الأولى ، ثم قد تظهر فى الأحلام ، وقد تؤدى إلى سلوك عصابى ليس له فى الظاهر علاقة بأصل العقدة ، وقد تظهر فى الإبداع الفنى بصورة يقبلها المجتمع ولا يعيها المبدع نفسه . ووراء عقدة أوديب مبدأ فلسفى جعله فرويد إحدى المسلمات الأولى فى نظرياته النفسية (على الأقل خلال القسم الأكبر من حياته العلمية) وهو مبدأ اللذة . ومدار هذا

المبدأ عنده على الإشباع الجنسى . فالكاتب ، أو الفنان عموماً ، إن لم يكن مدفوعاً بالحاجة إلى التنفيس عن عقدة دفينة فهو على الأقل يعانى من نزعات جنسية مكبوتة ، وبدلاً من أن تنطلق فى الأحلام أو أحلام اليقظة نراه يعبر عنها فى شعره أو قصصه أو فنه بصورة يستحسنها المجتمع ، فتعود عليه بالشهرة والثراء اللذين يحققان له مآربهُ فى الظفر بمحبة النساء .

ولا ريب أن الدافع الجنسى هو أهم الدوافع الفطرية فى الإنسان ، وأن له فى الفن ، عند المنشئ والمتلقى كليهما ، دوراً كبيراً . ولم ينفرد فرويد بين علماء النفس بإثبات هذا الدور ، فقد شاركه فى ذلك معاصره عالم النفس الإنجليزى وليم مكدوجل ، الذى خالفه فى الكثير من نظرياته ؛ ولاحظ التطوريون من قديم ارتباط الشعور بالجمال بالغريزة الجنسية . ومن الذى يمكنه أن ينكر مكان عاطفة الحب فى الأعمال الأدبية ، أو استناد هذه العاطفة إلى الغريزة الجنسية ؟ ولكن التسليم بهذا الارتباط لا يستلزم أن تكون الغريزة الجنسية ، أو العقد الناشئة عنها ، أصل الإبداع الفنى (ولا — من باب أولى — أن تكون **هى** القيمة المبتغاة من الفن ، كما بينا فى الفصل الثانى) . إن تشبث النظرية الفرويدية بالحياة إلى اليوم ، وربما لمدة طويلة أيضاً ، لا يفسره إلا تشبث دعوى « عداء السامية » بالبقاء رغم زوال مبرراتها . فالنقد الذى يوجه إلى إحداهما يرتد إلى صاحبه بصورة تكاد تكون آلية . فإذا قال كاتب إن عداء السامية لم يعد فكرة موجهة فى عالم اليوم اتهم بمعاداة السامية ، وإذا شك فى إرجاع كل مظاهر السلوك البشرى والحضارة البشرية إلى عقدة أوديب فسّر أنصار الفرويدية موقفه هذا بأنه يعانى من عقدة أوديب .

على أن هذا الموقف الصعب لا يجوز أن يحول دون النظر العلمى الهادئ فى إرجاع النشاط الفنى كله إلى الغريزة الجنسية ؛ ويلى ذلك البحث عن الأصل الواحد الذى تعد لحظات الإبداع الفنى لدى الكاتب انبثاقات متكررة عنه . قد لا يكون من الصعب إرجاع مأساة « هملت » إلى عقدة أوديب ، ولكن هل يتيسر إرجاع « الملك لير » إلى عقدة إلكترا ؟ وإذا جاز أن نميز المرحلة الفمية من حياة الرضيع (الأشهر الستة الأولى) بانغماسه التام فى وجود أمه ، لنفسر مشاعر القلق والحنين والاشتياق التى يعبر عنها الشعراء بتفتح وعيه على إدراك أن له كياناً منفصلاً عن كيان الأم ، فهلا يجوز أن نربط ابتداء الوعى بنقيضه ، أى إنعدام الوعى ، أى الشعور بالعدم ،

الذى يمكن أن يكون مصاحباً للشعور بالحياة بدءاً وانتهاء ؟ بل إن العلم الطبيعى يسمح لنا بالقول إن وعى الإنسان يمكن أن يمتد إلى أبعد من ذلك ، إلى شعور مؤلم بجدلية الاتصال والانفصال ينبع من تكوينه الكيميائى الذى هو تكوين الأرض والكواكب والنجوم ، ومن تاريخه البيولوجى الذى يبدأ باتحاد خليتين غريبتين إحداهما عن الأخرى ، بحيث تبقى الذات معذبة بين نزوعين : التوحد والتعدد ، الانتماء والرفض .

لعل فرويد نفسه مال إلى مثل هذا النوع من التفكير حين تقدم به العمر وازداد علماً وحكمة فاستبدل بمبدأى اللذة والليبيدو مبدأين آخرين يحكمان سيرة كل فرد من بنى البشر على هذه الأرض : غريزة الحياة وغريزة الموت ؛ فالتقى ، وهو الفيلسوف المادى ، مع أبى الفلسفة الروحية أفلاطون الذى قال إن غاية كل فلسفة هى إعداد الإنسان للموت . وإخال أن فرويد قد وصل إلى هذه النتيجة حين لاحظ — متأثراً بيونج على ما يبدو — أن الليبيدو له اتجاه إلى الخارج ، وهو الاتجاه التحقيقى ، واتجاه إلى الداخل يمكن أن يفضى إلى النرجسية ، وإذا بلغ هذا الاتجاه الأخير مداه أمكن أن يصل إلى حلم « العودة إلى رحم الأم » . وبما أن هذه العودة مستحيلة فإن البديل هو العودة إلى باطن الأرض . والنقلة من الفكرة إلى بديلها تبدو واحدة من بديهيات العقل ، ولذلك قال شاعرنا إسماعيل صبرى :

إن سئمت الحياة فارجع إلى الأر ... ض تنم آمناً من الأوصاب
تلك أم أحنى عليك من الأم (م) ... التى خلفتك للأتعاب
لا تخف فالممات ليس بماحٍ ... منك إلا ما تشتكى من عذاب

وإذا كانت الفلسفة إعداداً للموت كما يقول أفلاطون ، فإن قدر الفنان هو أن يمسك بالحياة من طرفيها . ولا كالفن تعبير عن نشوة الحياة وسحرها ، ولا عن ظلامها وفجيعتها ، وقد جمع هذه المعانى شيخ الشعراء ، الملك الضليل امرؤ القيس ، فى واحدة من أروع اللوحات الخالدة فى الشعر العربى :

أرانا موضعين لأمر غيبٍ ... ونسحر بالطعام وبالشرابِ
عصافيرٌ وذبّانٌ ودودٌ ... وأجرأ من مجلِّحة الذئاب
فبعضَ اللوم عاذلتى فإنى ... ستكفينى التجارب وانتسابى
إلى عرق الثرى وشجت عروقى ... وهذا الموت يسلبنى شبابى

ولكن الوعى الفردى بالوجود والعدم ليس كل شيء فى تجربة الحياة . فالإنسان الفرد يقضى فسحة عمره عضواً فى جماعة إنسانية ، ويدخل فى سلسلة من التنظيمات التى أوجدتها ضرورات الاجتماع البشرى فى مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعى ، وليس بالضرورة حاجة الفرد نفسه ككائن بيولوجى أو حتى ككائن اجتماعى ، ويرث أوضاعاً اجتماعية سابقة على وجوده ، منها ما يرجع إلى الأسرة ومنها ما يرجع إلى مجتمع الحى أو القرية أو المدينة التى يعيش فيها ، ومنها ما يرجع إلى الأمة أو إلى الجنس البشرى عامة . وهذه الأوضاع منها ما هو اقتصادى وما هو سياسى وما هو ثقافى وما هو نفسى وما هو لغوى . وكلها تتداخل وتتشابك بحيث يجد نفسه ، فى كل لحظة من لحظات حياته ، فيما يشبه المتاهة . ولكنه لا يزال ذاتاً متفردة لها عالمها الخاص . فلكيلا يبتلعه ذلك الخضم من القوى الخارجية يلزمه أن يخلق نفسه بصورة مستمرة . والمراد بخلق نفسه أن يحتوى التجارب التى ترد عليه من الخارج ، ويحيلها إلى شيء من جنس ذاته . هذه حقيقة تصدق على كل إنسان ، وإن احتاجت إلى فنان مثل ييتس ليعبر عنها : « هناك أسطورة واحدة لكل إنسان ، لو عرفناها لفهمنا كل أفعاله وأقواله » .

ليس ما يسمى « شذوذ » الفنان ، إذن ، أمراً مقصوراً على الفنان ، إذا نحن حاولنا أن نتتبعه إلى جذوره العميقة . ومع أن نظرية فرويد عن العلاقة بين الإبداع الفنى والاضطرابات النفسية تتردد كثيراً فيما كُتب حول هذا الموضوع ، بين مؤيد لها ومعارض ، فإننا لم نقع على دليل إحصائى واحد يثبت أن نسبة المرضى النفسيين بين « فصيلة » الفنانين أعلى منها بين فصيلة العلماء مثلاً ، أو أى فصيلة أخرى . ولكننا لا نستطيع أن ننكر أن هناك عنصراً مهماً فى سيرة كل عبقرى ، سواء أكانت عبقريته فى مجال الفن أم غيره ؛ وذلك أنه يحاول دائماً تغيير ما هو قائم . كل عبقرى يحاول تغيير العالم بطريقة من الطرق : السياسى أو القائد الحربى يحاول تغيير خريطة العالم بالدبلوماسية أو بقوة السلاح ، والعالِم يحاول تغيير نظرة الناس إلى العالَم — أو إلى جزء صغير منه — باستخدام المنهج العلمى فى البحث ، والفنان يحاول تغيير العالم بخلق عالم آخر من صنعه . فلابد له أن يخلق هذا العالم الآخر ، سواء أكان يريد التنفيس عن بعض غرائزه المكبوتة أم لا ، فالمهم هو أنه « ينفس » عن شهوة تغيير العالم ، بخلق عالم آخر منافس . ولا يبدو أن هناك سبباً وجيهاً لإفراد الفنان ،

من دون هؤلاء العباقرة جميعا ، بخصوصية التعبير عن غرائزه الجنسية المكبوتة . إنما المهم أن هؤلاء جميعاً ينجحون فعلاً فى تغيير العالم كل بطريقته .

ولكن فرويد لم يكن يعنيه شأن العباقرة . فهو يصرح بأنه لا يجرى مقارناته « على أولئك الكتاب الذين يمنحهم النقاد أعلى درجات التقدير ، بل على كتاب الروايات والقصص الأقل ادعاءً ، والذين يتمتعون ، مع ذلك ، بأوسع جمهور قارئ من الرجال والنساء » . (« صلة الشاعر بأحلام اليقظة »، وهى المقالة التاسعة من مجموع مقالاته ، ج ٤ ، والنقل عن مقالة « التحليل النفسى والفن » بقلم لورنس ليرنر) . والواقع أن هذا التقرير من جانبه عن علاقة الفن بأحلام اليقظة هو اعتراف صريح بأنه غير معنى بمشكلات النقد . ولقد كان يكون كافياً لترك نظريته للمحللين النفسيين وعدم إقحامها فى الأدب لولا أن فرويد نفسه تولى هذا الإقحام ، فصرح بعيد كلامه السابق : « أن ثمة أعمالاً فنية تباعدت كثيراً عن حلم اليقظة الساذج ، ولكننى لا أستطيع أن أمنع نفسى من التخمين [!] بأنه حتى أشد التنويعات بعداً عنه يمكن إظهار علاقتها بهذا النموذج بواسطة سلسلة متصلة من التحولات » . ويمكن أن يصح هذا الزعم ، ولكنه حتى وإن صح لا يثبت شيئا بالنسبة إلى النقد ، لأن « التحولات » التى تحدث فى العمل الأدبى تختلف عن التحولات التى تحدث فى الأحلام . فالتحولات التى تحدث فى العمل الأدبى تخضع الحلم لمبدأ آخر خارج عن سلطان الحلم وهو مبدأ الواقع ، كما لاحظ ليرنر فى تحليله للعلاقة بين الفن وأحلام اليقظة فى رواية دستويفسكى « مذكرات من تحت الأرض » . وسنعود إلى الكلام عن مبدأ الواقع فى فقرة تالية .

ولكن ما قاله فرويد عن علاقة الفن بأحلام اليقظة وصف صادق لطبيعة الأدب الرخيص والفن الرخيص . وتفسيره لنوع المتعة التى يجدها مستهلك هذا الأدب والفن ــ ويمكن أن يعد نظرية فنية متكاملة ــ مقبول كذلك فى هذه الحدود ، بل إنه قابل للتوسعة أيضاً . فهناك ــ حسب رأيه ــ « متعة أصلية » يجدها مستهلك تلك الأعمال ؛ وهى لا تختلف فى شىء عن متعة أحلام اليقظة ، أى أنها ناشئة من إشباع الرغبات المكبوتة . ولكن هناك أيضاً « متعة مسّبقة » الهدف منها أن تمهد للمتعة الأصلية ، إذ تنيم رقيب العقل الواعى ، بأن توهمه أن الأمر لا يعدو رجعة بريئة إلى متع الطفولة الأولى ، وذلك فى صورة المشاكلات اللفظية التى يشغف بها الأطفال عند أول عهدهم بإتقان اللغة ، فتراهم يلعبون بسرد الكلمات المتشابهة

الأوائل أو الأواخر ، وهو أساس الجناس والتقفية ، وتراهم يطربون لتنغيم الأصوات ولو كانت خالية من المعنى ، وهذا أساس الوزن . ومثل ذلك ينبغى أن يقال ــ حسب رأى فرويد ــ فى كل ما نسميه نحن « لذة جمالية » فى الأعمال الأدبية . فما نسميه « اللحظة الجمالية » له عند فرويد صفتان مهمتان : أولاهما أنها تتعلق بالشكل وحده ؛ والثانية أنها وسيلة إلى متعة أكبر ، وهى إشباع الرغبات المكبوتة . ويضيف فرويد إلى وسيلة الشكل (اللفظى) وسيلة أخرى يتبعها « الفنان » لتحويل حلمه الشخصى إلى عمل فنى ، وهذه ينحصر الغرض منها فى إزالة الحواجز القائمة بين الفرد والغير ، بإبعاد الصورة الذاتية المحضة عن الحلم حتى لا تثير لدى القراء نوعاً من الاشمئزاز أو النفور ، وهذه وسيلة شكلية أيضاً ، بالمعنى الضيق لكلمة الشكل ، لأنها لا تدخل فى مادة الحلم ولا تغير منها .

« اللحظة الجمالية » عند فرويد ــ إذن ــ هى العظمة التى يلقيها السارق (« الفنان ») لكلب الحراسة (رقيب الوعى) كى يلهيه بها ريثما يلج إلى البيت ويستخرج دفائنه . وهذا وصف صادق كل الصدق للأعمال الأدبية الرخيصة التى رآها فرويد جديرة بالاهتمام دون غيرها . وهو قابل للتوسعة ــ كما قلنا ــ لأن الحيل التى يعمد إليها لصوص الكتّاب أكثر مما ذكر ، وإن كانت كلها راجعة إلى أصل واحد : وهو التوسل بقيمة « جمالية » أو « أخلاقية » لعرض مناظر لا هدف لها إلا إشباع الرغبات الجنسية المكبوتة . فأنت قلما ترى المواعظ الأخلاقية فى غير الأعمال الأدبية المنحطة ، أما صاحب « روميو وجوليت » فلم يكن مضطراً إلى أن يحمل مربية جولييت جريرة ما حدث أو لم يحدث . إن مشكلة الأدب الرخيص والفن الرخيص مشكلة فنية قبل أن تكون مشكلة أخلاقية . فقد ينجحان فى خداع رقيب الوعى ورقيب الحكومة أيضا ، وقد يشتد السخط بالأخلاق المتزمت حتى يهاجم الفن كلما احتجا بالفن ، والحرية كلما تمسّحا بالحرية . أما الفن الصحيح فينكر أن تكون الحرية ــ وهى القيمة العليا فى نظره ــ وسيلة إلى متعة زائفة مختلسة ، وأن يكون الجمال مظهراً غبياً والتجربة الجمالية شركاً وخدعة .

أسـطورة الكاتـب :

استطردنا إلى وصف سمات الأدب الرخيص كى نحدد المجال الذى يمكن أن تطبق

فيه نظرية فرويد عن الأصل النفسى للإبداع الفنى . ولكى نواصل بحثنا عن هذا الأصل نعود إلى كلمة ييتس : « هناك أسطورة واحدة لكل إنسان ، لو عرفناها لفهمنا كل أفعاله وأقواله » . هذه الكلمة الموجزة تسمح لنا بأن نتقدم خطوة بعد تحليلنا للأصل النفسى الأول الذى يصدر عنه الإبداع الفنى . فبدلاً من النظر إلى هذا الأصل بمنظار تطورى (مادى أو روحى) يسبق الوجود الواعى للإنسان ، يمكننا أن ننظر إليه الآن وقد دخل الإنسان فى مرحلة الوعى بذاته ، وهنا يصبح الأصل النفسى الذى نتحدث عنه عبارة عن « نواة شعورية » لا يمكن أن يتميز فيها الفكر والنزوع ، أو الوعى واللاوعى ، لأنها سابقة على نشوء هذه المقولات ، ولكنها تظل فى تفاعل مستمر مع الوجود الخارجى لا ينتهى إلا بالموت . وهو تفاعل ينطوى على صراع ومصالحة ، ومواجهة ومداورة ، وتفاهم وسوء تفاهم ، ومساخر وفواجع . وتبقى النواة هى هى ولا تبقى أبداً كما هى ، بمعنى أنها لا تفقد ذاتيتها ولكنها تفقد الكثير من صفاتها وتغير الكثير من متعلقاتها وتكتسب صفات جديدة ومتعلقات جديدة . وهذا هو — على المستوى الشعورى — معنى قولنا إن الإنسان يخلق نفسه بصورة مستمرة .

ولكن ما علاقة ذلك بالفنان ؟ من الواضح أننا نأخذ بمقولة مهمة من مقولات الرومنسية ، وهى أن الفنان « إنسان يتحدث إلى أناس ، وإن يكن إنساناً يتمتع بحساسية أكبر ، إنساناً أكثر حماسة ورقة ، وأعظم علماً بالطبيعة البشرية ، وأرحب نفساً مما يوجد بين البشر عادةً » على حد قول وردسورث . أى أن الفرق بين الفنان والبشر العاديين هو فرق فى الدرجة لا فى النوع ، وأن التجربة الجمالية لا تخرج — من حيث الأصل — عن كونها تجربة حيوية .

ومن ثم يصدق القول إن تجربة الخلق أو الإبداع هى تجربة تمارس فى الحياة لا فى الفن فقط ، وهو ما يذهب إليه العالم النفسى الأمريكى أبراهام مارلو (« نحو علم نفس وجودى ») ؛ وأن هناك أسلوباً فى الحياة يمكن أن يوصف بالجلال ، كما يوصف منظر طبيعى يهز أعماق الشعور ، أو عمل فنى يلمس المعانى الكبرى للوجود ؛ وأن هناك فنانين لا ينظمون كلمة أو يخطون بريشة على لوحة أو يدقون إزميلاً على حجر ، كما يقول كروتشى .

كل إنسان يصنع أسطورته على قدر إنسانيته ، أى على قدر حريته ، فلا معنى للحرية إلا قبول التكليف الذى هو جوهر الإنسانية . ومن المؤكد أن هذه الأسطورة لا تظهر فى « كل أفعال الإنسان وأقواله » بمقدار واحد ولكنها تجاهد دائماً لكى تظهر . وعندما تظهر كاملة أو شبه كاملة تكون لها روعة الفن ، حتى ولو كانت فى حقيقتها أسطورة تافهة زرية . إن أحد أبطال تشيكوف (« حياتى ») يتأمل روعة السماء ليستمتع بالشعور بحقارته . هذه أيضا لحظة إبداعية .

ولكن لماذا كان الفنان مختلفاً عن سائر البشر ؟ ولماذا كان الفن العظيم قادراً على أن « يرفعنا فوق أنفسنا » كما يقال أحيانا ، أو — إذا أردنا أن نتابع الفكرة السابقة — أن يجعلنا ، نحن المستقبلين ، نعيد صياغة أسطورتنا الخاصة ، ونستخرج من نواتها الصلبة أفضل إمكاناتها ؟

لكى نجيب عن هذا السؤال ، ينبغى لنا أن نحدد بصورة أقل غموضاً ما نقصده بأسطورة الكاتب ، أو أسطورة كل إنسان ، سواء جاء هذا التحديد موافقاً لما أراده ييتس بهذه الكلمة أم جاء مختلفاً عنه بعض الاختلاف .

لقد حاولنا أن نحدد الكلمة بنفى بعض الصفات عنها ، حين قلنا إنها نواة شعورية لا يتميز فيها الفكر والنزوع أو الوعى واللاوعى . ولكى يكون تحديدنا أكثر وضوحاً يمكننا أن نقول عنها إنها هيئة معينة أو كيفية خاصة للذهن فى تلقى ما يقع على الحواس . ويمكننا أن نضع كلمة « صورة » مكان كلمة هيئة ، وإن كانت دلالة « الصورة » على الأثر أو الانطباع الذى يتركه الواقع فى الشعور أقوى من دلالتها على فاعلية الذات فى تشكيل الواقع . و « الأسطورة » يمكن أن تبدأ بانطباع عادى ، ولكنها تكتسب مع الزمن قوة غير عادية كما سنرى . ومع ذلك فإن كلمة « الصورة » شائعة الاستعمال فى النقد المعاصر للدلالة على ما نعنيه بالأسطورة . تقول الباحثة الفرنسية آن كلانسييه (« النقد الفرنسى وعلم النفس ») إن أصالة « الصور » وقيمتها فى الإبداع الشعرى هما محور كثير من النقد الفرنسى المعاصر المتأثر بفلسفة باشلار اللغوية .

وربما كانت قوة الأسطورة ، التى تجعلها شديدة الإلحاح على اللاوعى ، مستعدة لأن تقفز كلما واتتها الفرصة من اللاوعى إلى الوعى ، راجعة إلى تحمل الصورة لشحنة من الانفعالات قادرة على اجتذاب عدد كبير من الأفكار المتباعدة بل المتنافرة

أحيانا . هذا ما يمكننا استخلاصه من تقارير النقاد وتأمل الأعمال الأدبية نفسها ، مع ملاحظة أقوال علماء نفس الطفل عن التفكير بالصور ، ولو أن ثمة فروقاً مهمة بين الطائفتين فى النظر إلى هذا الموضوع : فأما الأدباء والنقاد فيؤكدون قيمة « التفكير بالصور » (لا التعبير بواسطتها فقط) فى الإبداع الفنى ؛ وأما علماء نفس الطفل فينظرون إلى التفكير بالصور على أنه مرحلة فى التطور العقلى تتميز بغلبة الانفعال ، ونقص الخبرات المتصلة بالمدركات الواقعية ، بحيث يعجز الطفل فى كثير من الأحيان عن التمييز بين المدركات والصور والخيالات . ولا يهتم علماء نفس الطفل — وجلهم من رجال التربية — بخصوصية الصور والمكان الذى تحتله فى نفسية الفرد ، ولا بنموها وتركبها من خلال التفاعل المستمر بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع ؛ إنما يهتمون بتراجعها مفسحة الطريق لأنواع أخرى من التفكير أكثر عملية .

ولعل الفنان من بين طوائف البشر جميعا هو الذى يسلك السبيل الآخر للتطور العقلى ، فتظل الصور هى طريقته الأساسية فى التعامل مع الواقع ، وبدلاً من أن تتراجع أو تشحب تزداد عمقا وكثافة . لهذا جمعنا بينه وبين الطفل فى شرحنا لمعنى « أسطورة كل إنسان » .

فالقدرة المميزة للفنان على أن يوقظ فى نفوسنا « أسطورتنا » الخاصة ، ترجع أولاً إلى أنه يظل متمسكا بهذه الأسطورية ، أو قل إنه يعجز عن التخلى عنها ، ولكن هذا وحده لا يكفى : فلا بد أن يكون قادرا على نقل أسطورته إلينا ولا بد أن تكون الواسطة التى ينقل إلينا من خلالها هذه الأسطورة قادرة كذلك على أن تلمس المفاتيح المهمة فى أسطورتنا الخاصة .

فأسطورة كل إنسان لا بد أن تحمل آثاراً من تجاربه الخاصة . وكثيراً ما تقع فى الشعر الحديث ، على وجه الخصوص ، صور غامضة الدلالة ، مذ أباح هذا الشعر لنفسه أن يمتح من بئر اللاوعى كما يشاء بلا حساب . ولكن هذا الأمر غير مقصور على الشعر الحديث . فطبقاً لدراسة الناقد الفرنسى جان بول ويبر (كما تنقل آن كلانسييه) تبدو صورة « ساعة الحائط » شديدة الإلحاح عند فينى ، مثلما تلح صورة البرج على هوجو وصورة الغرق على فاليرى . وبعض هذه الصور يمكن أن تفهم دلالاته وفقا لرموز الأحلام عند فرويد أو للنماذج الأولى عند يونج ، وقد يكون فهمها بهذه الطريقة ممتعا للناقد الذى يطبق نظريات التحليل النفسى على الأدب ..

ولكن الإنشاء الأدبى لا يبقى لغواً إلى أن يجيئه مثل هذا الناقد . ولذلك فإن وضع الصور فى بنية العمل الأدبى يجب أن يكون قادراً بنفسه على إعطائها الدلالة التى يرمى إليها المنشئ ، ويتقبلها القارئ . أى أن المنشىء يحول أسطورته الذاتية (من حيث المنشأ) إلى أسطورة شبه موضوعية (أو مشتركة) من حيث الدلالة . وهذا هو المبدأ الذى يقوم عليه الوجود المستقل للعمل الأدبى .

على أننا يجب أن ننبه هنا إلى نقطتين :

أولاهما : أن مفهومنا لـ« أسطورة الفنان » (التى لا تختلف اختلافاً جوهرياً عن أسطورة كل إنسان) غير مفهوم « العقدة النفسية » المترسبة منذ الطفولة (عقدة أوديب على الخصوص) والتى يعتمد عليها فرويد وأتباعه فى تفسير الأعمال الفنية . إن معرفة الإحباطات التى يعانيها الطفل منذ أول وعيه بالوجود يمكن أن تلقى ضوءاً كاشفاً على جانب من الأسطورة التى يكونها لنفسه عن هذا الوجود ، ولكن الأنثروبولوجيا والفلسفة اللغوية يمكن أن تلقيا أضواء أخرى على جوانب قد لا تقل أهمية عن ذلك الجانب . فالأنثروبولوجيا تعلمنا أن تساؤل الإنسان عن كنه علاقته بالعالم ليس أمراً مقصوراً على الفلاسفة ، بل هو مصاحب لبدء الحياة الإنسانية على الأرض ، بقدر ما يمكننا أن نعرف عن مثل تلك البداية ، وهذا التساؤل ومحاولات الإجابة عنه هى بعض ما يحيط بنشأة كل فرد ، سواء انتقل إليه عن طريق الوراثة أم عن طريق البيئة . والفلسفة اللغوية تعلمنا أن اللغة نفسها صانعة أساطير ، أى أنها — حتى فى أوج تطورها العقلانى — تحاول أن تفرض على العالم — وهو فيض مستمر — تحديداً عقلياً من صنع الإنسان . وبما أن الطفل يبدأ فى تعلم اللغة قبل أن يتم السنة الأولى من حياته ، فطبيعى أن يدخل عن طريقها إلى العالم الأسطورى الذى صنعه أسلافه . ويبدو لنا أنه بدون هذا الفهم الأنثروبولوجى اللغوى للأسطورة لا يستقيم فهم جانبها النفسى (الفردى) ذاته . ومن باب أولى لا يُتَصَوَّر إمكان نقلها عن طريق الفن .

بعد هذا تأتى مراحل النمو المتتابعة ، واتساع دائرة التجربة مع كل مرحلة ، واطراد الحاجة إلى تعديل « الأسطورة » أو تحويرها . وإذا كان علماء نفس الطفل يقولون إن أسس الشخصية توضع كلها فى السنوات الخمس الأولى من العمر ، فما نظن أن هذا يعنى أى نوع من الجبرية ، بل على العكس : إن حصيلة هذه السنوات الخمس

تنضم إلى كل التراث الذى تسلمه الطفل ، ابتداء من كروموسومات الوراثة إلى البيت والمجتمع ، لتضع كلها أمام شعوره المتنامى بذاتيته تحديات ضخمة ومتشابكة لا يمكن أن تظهر حريته إلا من خلالها . فالحرية لا تظهر إلا من خلال نقيضها وهو الضرورة . والنقيضان : الحرية والضرورة ، هما قمة النقائض التى يتألف منها الوجود الإنسانى والكونى ، أو تصور الإنسان للوجود والكون ، والفن هو التجلى الأعظم للحرية الإنسانية .

وملاحظتنا الثانية تنبع من الأولى وتتممها . فأسطورة كل إنسان لا يلزم أن تتمثل فى « صورة » معينة كالصور التى تكلم عنها وير ولكنها فى جوهرها « علاقة » . ذلك بأن الصورة المحسوسة تطرأ عليها تبدلات لا تحصى على مدى حياة الإنسان ، تبدلات مفروضة ــ غالباً ــ من الخارج ، أما « العلاقة » فبالرغم من أنها غير ثابتة فهى محصلة عاملين مشتركين : الذات والخارج . وبما أن الوعى بالذات لا ينقطع قط منذ نشأته الأولى ، فإن هذه العلاقة تبقى متصلة كذلك . ولنعطِ لهذا الوصف مثالاً قريباً من الشاعر المصرى إبراهيم ناجى . فهذا شاعر « سهل » نسبياً لأن الأسطورة التى تنتظم حياته تتكامل لنا من قراءة قصائد معدودة : إن هناك تحليلاً فرويدياً يمكن أن يظهر من خلال بعض الصور التى يبدو فيها تعلقه بالمرأة شبيهاً بتعلق الطفل بأمه ؛ ولكن تأملاً أعمق فى شعره يمكن أن يكشف عن « علاقة » أكثر رسوخاً ، وهى علاقة رفض متبادل بينه وبين الواقع ، يتحول من جانبه إلى انهزام ورغبة دائمة فى الالتجاء .

مبدأ الذات ومبدأ الواقع :

ولا تخرج « أسطورة كل إنسان » عن أن تكون نوعاً من العلاقة المتوترة بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع . ولهذا التوتر أشكال لا تحصى ، إلا أن وحدة الأصل تكفل إمكان نقله بواسطة الفن من منشئ إلى متلقٍّ ، أو إمكان تحويل الأسطورة الذاتية إلى أسطورة شبه موضوعية . وإذا لاحظنا أن التوتر بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع لا يحكم الصراع النفسى فحسب ، وهو العنصر الدينامى فى الأسطورة الفردية ، بل الصراع الاجتماعى أيضاً ، وهو العنصر الدينامى فى الأسطورة كواقعة اجتماعية (على ما بينّاه فى كتابنا : « البطل فى الأدب والأساطير ») تبينت لنا صحة ما قلناه

منذ قليل عن ضرورة الاعتماد على الفهم الأنثروبولوجى اللغوى للأسطورة ، بجانب الفهم النفسى الفردى ، لتكون مصطلحاً نافعاً فى النقد الأدبى .

ولكننا هنا معنيون بدور المنشئ . ومن ثم فنحن ننظر إلى العلاقة من جانبها الذاتى ، أى من جانب « أنا » المنشئ ، وقدرته على نقل أسطورته من ناحية ، ورغبته فى ذلك من ناحية أخرى . ويمكننا على ضوء الشرح السابق للأسطورة كمصطلح نقدى أن نقول إن **قدرة** الفنان على نقل أسطورته إلينا تعتمد على خلق نوع من التوازن بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع ، ومن هنا يكتسب العمل وجوده المستقل أو شبه الموضوعى ، وتتحقق اللذة الخاصة التى تميز « اللحظة الجمالية » .

أما **رغبة** الفنان فى نقل هذه الأسطورة إلى جمهور متلقٍّ ، فمن الواضح أنها لا يمكن أن ترد إلى عقدة مترسبة أو إلى رغبة جنسية مكبوتة ، مادمنا نقبل التفسير السابق لطبيعة الأسطورة . حقا إن العقد أو النزعات المكبوتة لا بد وأن تؤثر بدرجات متفاوتة فى تكوين « أسطورة كل إنسان » ، ولكنها ليست كل شىء ، وقد لا تكون أهم شىء فى تكوينها ؛ لأن « مبدأ الذات » الذى نقول به يختلف عن « مبدأ اللذة » الذى تعتمد عليه النظرية الفرويدية . ولكننا نعد التفسير الذى يقدمه علم النفس التكاملى عن الأساس النزوعى لظهور الشخصية العبقرية مقنعاً إلى حد كبير ، ومتفقاً مع المعروف من سير العباقرة بغير استثناء ، سواء تحققت عبقريتهم فى الفن أم فى غيره ، وسواء أظهر فى سلوكهم بعض الشذوذ أم كانوا أشخاصاً أسوياء . فالقول بأن العبقرى يحاول عن طريق الإبداع فى مجال العلم أو الفن أن يرأب صدعاً بين الأنا والآخر ، أو بعبارة أخرى أن يعيد العلاقة بينه وبين المجتمع (بعد أن وقع بينهما نوع من الانفصال لأسباب لا ينبغى أن تعنينا فى هذا السياق لأنها لا تؤدى بذاتها إلى الإبداع) ــ هذا القول لا يطمس الفرق بين الشخصية المبدعة والشخصية المريضة ، ولا بين حلم اليقظة والعمل الفنى ، كما يفعل التفسير الفرويدى ، ثم إنه لا يحصر العلاقة بين الذات والواقع فى مبدأ اللذة ، وهى مصادرة فلسفية اعتمدها المذهب الفرويدى دون أن تكون لها علاقة بالعلم التجريبى ، ومن ثم فهى لا تلزم سوى القائلين بها . غير أن لنا على هذا التفسير التكاملى ملاحظتين :

أولاهما أنه فى بحثه عن أصل عام للإبداع لا « يعمّم » فى الحقيقة بل يخص الإبداع العلمى والفنى . ولعل التمسك بالمنهج التجريبى اضطره إلى ذلك ، إذ وجد أن

العمليتين تتشابهان فى كونهما نشاطاً فكرياً لا عمليا ، ومن ثم يمكن البحث عن أصل مشترك فيهما ، أما الشخصية المبدعة فى الحياة فتحتاج إلى دراسة تجريبية من نوع آخر . ونتج عن تحديد الإبداع بهذه الحدود نتيجتان : **الأولى** : أنه فُهم كعملية تعويضية ، وعومل انفصال « الأنا » عن « الآخر » وكأنه مجرد سبب منشئ للإبداع ، مثل « الكبت » فى النظرية الفرويدية ، وليس داخلاً فى جوهر العملية الإبداعية ذاتها . والنتيجة **الثانية** : أن التزام المنهج التجريبى والاستعانة بالمنهج التاريخى الوثائقى لصياغة الفروض وضعا العبقرية فى الفن نفسه خارج مجال الدراسة . حقاً إن مفهوم العبقرية فى أى دراسة علمية يجب أن يتخلى عن بعض التصورات الرومنسية التى تجعلها أمراً خارقاً للطبيعة ، (حتى دراسة الخوارق يمكن إخضاعها للتحليل العلمى) وقد أثبتت الدراسات التجريبية الحديثة أن القدرات البشرية ، مثل الذكاء ، قيم متصلة ، بمعنى أنه لا يوجد حد فاصل بين العباقرة وغير العباقرة ، ومن الناحية النظرية أيضاً يبدو من المرجح أن العباقرة لا يختلفون عن غيرهم إلا فى الدرجة ؛ ولكن تسليمنا بأن السلوك العبقرى هو فى النهاية سلوك طبيعى لا يسوغ لنا أن نبنى دراسة فى الإبداع على أعمال عادية . فما دمنا نعد الإبداع سمة من سمات العبقرية ، بل مرادفا لها أحيانا ، فينبغى لمن يتعرض لدراسة الإبداع أن يهتم بأعمال العباقرة أكثر من غيرها ، لأن خصائص الفعل الإبداعى تظهر فيها أكثر من غيرها .

وقد ترتب على اجتماع هاتين النتيجتين أن اختفت من الدراسات التكاملية فى الإبداع الفنى الصفة الجوهرية للفعل الإبداعى وهى أنه لا ينشد أقل من تغيير العالم بصورة من الصور . فهذه هى السمة المميزة للعبقرية مهما يكن الميدان الذى تعمل فيه ، وهذه هى أصل الفجوة بين الذات والآخر ، أو على الأصح بين الذات والآخرين ، لأن ما نعنيه بالعالم هنا ليس شيئاً آخر سوى البشر الذين يعيش بينهم الإنسان العبقرى ، ويعد نفسه فى النهاية منتمياً إليهم . هذه مقولة نظرية عن العبقرية مستقرأة من تاريخ طائفة من البشر نسميهم العباقرة . وليس من المستحيل أن يخضعها بعض الدارسين لمنهج البحث التجريبى ، ولكن بعدها ــ على الأقل فى الوقت الحاضر ــ عن مجال البحث التجريبى لا يجعلها محض هراء .

والفرق بين هذه المقولة وتلك المقولة النفسية (سواء أكانت فرويدية أم تكاملية) هو فى نظرنا واضح كل الوضوح ، ولكنه فى الوقت نفسه جدير بأن نؤكده ونلح

عليه . فاعتبار الانفصال بين الأنا والمجتمع ، أو التناقض بين الرغبة والواقع ، مجرد باعث للفعل الإبداعى ، يترك هذا الفعل خلواً من أى معنى أو هدف سوى الهدف الذاتى النفعى ؛ وهذا ظاهر على الخصوص فى التحليل الفرويدى للفن . أما اعتباره داخلاً فى ماهية الفعل الإبداعى فيتطلب منا أن نبحث عن باعث آخر سابق عليه . وإذا لم يكن هذا الباعث نفعياً فلابد أن يكون متصلاً بالقيمة ، وهذا هو بالضبط ما تحرص العلوم الطبيعية الحديثة ، التى يحاول علم النفس الحديث اللحاق بها (وكلها تعتمد مسلمات فلسفية مادية) على تجاهله وإنكاره . والإغراء الذى تلوح به الدراسات الطبيعية الحديثة لدارس الأدب والفن هو إغراء الموضوعية ، وهو مطمح ننزل عنه راضين ، اكتفاء بشبه الموضوعية أو اشتراك الذاتية غاية نصبو إلى أن تتحقق لنتائجنا ، دون أن نشكك فى معنى الموضوعية بالنسبة إلى الدراسات الطبيعية كما يفعل بعض غلاة الظواهريين . وما ذلك إلا لأن دراسة الأدب والفن لا يمكن أن تستغنى عن فكرة « القيمة » باعتبارها مسلمة أساسية . فبدونها لا يمكن القول بأن هناك فناً جيداً وفناً رديئاً . وقد تبين لنا ذلك من اعتماد فرويد على نماذج الأدب الردىء، والمزلق الذى وقع فيه علم النفس التكاملى أيضاً حين اقتصر فى دراسة الفعل الإبداعى على نماذج عادية .

حقاً إن الموقف النقدى المعروض هنا يلتقى ــ ظاهرياً ــ مع موقف الدراسات النفسية للإبداع فى هذه النقطة : وهى أن العملية الإبداعية ذات طبيعة واحدة مهما يكن مستواها (ونحب أن نضيف أيضاً : ومهما يكن مجالها) . ولكننا نخالفهم فى أنهم ينظرون إلى هذه العملية من أسفل ونحن ننظر إليها من أعلى . أعنى زعمهم أن العملية الإبداعية فى أعلى مستوياتها يمكن اختزالها إلى حلم يقظة أو ردها إلى عملية تعويض ، فى حين أننا نرى فى كل فعل إنسانى حظاً من معنى الإبداع كما يتحقق فى أروع الأعمال الفنية .

الشـكل والإطـار :

الملاحظة الثانية على الدراسات النفسية التكاملية للإبداع الفنى هى أنها حين نظرت إلى السبب النوعى للإبداع الفنى ردته إلى ما سمى بالإطار . و« الإطار » مصطلح نفسى تكاملى يمكن أن يدخل تحت مفهوم « الشكل » إلا أنه أضيق كثيراً

من هذا الأخير . فـ« الشكل » مفهوم فلسفي يقابل فى الفلسفة الأرسطية مفهوم « الهيولى » وهي المادة غير المتشكلة ، ومن ثم فإن « الهيولى » تظل مفهوماً عقلياً محضاً إلى أن تتحد بالشكل فيكون لها وجود واقعي . وسواء نظرنا إلى الشكل كما تنظر إليه الفلسفات المثالية الحديثة على أنه معطى فكرى مجرد (صادر عن الذات أو متنزل من موجود أسمي) يجعل للوجود معناه بالنسبة للإنسان ، أم نظرنا إليه كما تنظر الفلسفات المادية على أنه مجموع العلاقات المتغيرة التى تتخذها المادة فى تطورها ، فإننا عندما نستعيره فى النقد الأدبى لا نضطر إلى ربطه ببيئة معينة أو تراث معين ، ولا حتى بنوع أدبى معين . أما « الإطار » فهو مستفاد من القراءة فى التراث القريب أو البعيد ، فى أدب واحد أو أكثر ، وفى نوع أدبى معين أو فى أنواع متقاربة يمكن للمنشئ أن يختار بينها . ومن ثم فهو « شكل » مقرر ، بمعنى أنه واحد من المواضعات الاجتماعية الكثيرة التى يدخلها المنشئ فى اعتباره ، أو بعبارة أخرى أنه قسم من مقولة « الآخر » التى تدخل الذات فى صراع معها ، لا يختلف عن سائر أقسام هذه المقولة إلا بكونه مختصاً بفن أدبى معين ، الشعر أو القصة مثلا . فكل أنواع السلوك البشرى تخضع لأطر معينة ، يلعب الزمان والمكان دوراً كبيراً فى تحديدها . ومن ثم فالعلاقة بين الإطار أو الأطر ـــ أيا كان نوعها ـــ وبين الإبداع فى ذلك النوع هى علاقة جدلية بين نقيضين ، وليست علاقة سبب بمسبب .

« الإطار » إذن فى اصطلاح النظرية التكاملية فى الفن لا يكاد يختلف عن « الأسلوب » أو « عمود الشعر » عند المتقدمين . فهو مفهوم ملائم للموقف الكلاسى فى النقد دون غيره ، ولذلك فإننا حين نحاول أن نقيم أصول النقد على أسس علمية مرنة صالحة للتطبيق على كل ألوان الإبداع الأدبى واتجاهاته ، لا نجده ملائما . حقاً إننا لا نستطيع أن ننكر علاقة الإنشاء بالنقد ، ومن ثم لا ننكر أن هناك نقاداً كلاسيين كما أن هناك شعراء كلاسيين ، ونحن من جهة أخرى لا ننكر أن المنشئ يتأثر تأثراً مباشراً ـــ سلباً أو إيجاباً ـــ بالقيم السائدة فى مجتمعه ، حتى أن وظيفته نفسها تتغير من الإمتاع المحض إلى الإمتاع المؤلم ، ومن ثم يكون الإطار الفنى (كسائر الأطر الاجتماعية) مقبولاً ومرعياً فى الحالة الأولى ومرفوضاً ومحطما فى الحالة الثانية . إلا أننا إذا أنعمنا النظر فى أى واحد من الشعراء أو الكتاب الذين يعدون « كلاسيين » رأيناه منجذباً إلى طرف أو آخر من أطراف الصراعات التى

لا يخلو منها مجتمع مهما تبلغ درجة استقراره النسبى ، ووجدنا له ــ بعد ذلك ــ « أسطورته » الخاصة المتميزة التى تحاول أن تبرز من خلال الإطار ، لتثبت أنه إنسان حر .

الحرية والضرورة :

لأن البشر جميعاً يسعون نحو الحرية (على اختلافهم فى تصورها) فهى القيمة العليا للإنسان فى حياته على هذه الأرض . ولأن الحرية لا تعنى شيئاً بدون نقيضها وهو الضرورة فنحن نسعد بالعمل الأدبى الجيد الذى يخلق أسطورة كاتبه داخل إطار لم يكن أصلاً من صنعه . ومهما تكن هذه الأسطورة خاصة بهذا الكاتب فنحن نسعد بها لأنها تعبر عن تلك العلاقة التى تعنى كل إنسان ، أعنى العلاقة بين الحرية والضرورة . وطبيعى ، من ثمة ، أن نكون أكثر سعادة كلما كانت رؤية العمل الأدبى للحرية والضرورة واسعة وشاملة وعميقة . أى أن هذه الرؤية هى المقياس النهائى الذى نحكم بموجبه على قيمة العمل الأدبى . ولا نعنى بالحكم هنا حكماً « نقديا » بالضرورة ، أى وصفاً مباشراً بالجودة أو الرداءة ، فللنقد عندنا وظيفة لا يتجاوزها فى الحركة المتصلة التى يتكون منها وجود العمل الأدبى ، والتى يظل محورها دائماً هو « اللحظة الجمالية » . ووصف هذه اللحظة هو ما نسميه حكماً بالقيمة .

فالعمل الأدبى الذى يجمع بين الحرية والضرورة فى رؤية واسعة وشاملة وعميقة لا بد وأن يلمس المفاتيح الخفية فى أسطورة كل واحد منا ، ولا بد وأن يجعلها أغنى وأجمل حين يصل بنا إلى لحظة الاحتواء المتبادل بيننا وبين العالم . هذه لحظة أشبه بالحلم ، بمعنى أنها تلمح ولا تمسك ، تعبر مثل الطيف . فالاحتواء المتبادل بيننا وبين العالم غير ممكن على الحقيقة . ولهذا نحسه فى ومضة كلمع البرق : تمتلئ نفوسنا بروعته دون أن نحققه ، ونكذب أنفسنا بعد أن يمر .

ولأن هذا الاحتواء المتبادل غير ممكن على الحقيقة فالذى يحدث دائماً هو أنه يكون احتواءً جزئيا أو مرحلة نحو الاحتواء الكامل .

ههنا الشبه ، وههنا الفرق أيضاً ، بين الفن من ناحية وكل من الدين والفلسفة من ناحية أخرى . فالفنان لا ينظر إلى الدين إلا كما ينظر إليه المتصوف ، أى على

أنه فناء فى الموجود المطلق ، وهذه حالة إذا وصل إليها الصوفى انقطع ما بينه وبين العالم ، وتساقطت قشور اللغة — وكلها عند ذلك قشور . أما الفنان فلا يزال مشدوداً إلى العالم ، يسعى نحو المطلق وهو مثقل بالقيود ، وينبش فى ركام اللغة بحثاً عن جوهرتها : أول منحة من الله للإنسان ، انعقدت بها الصلة بينهما ، فى إنعام وظفر ، وابتلاء وسقوط ، وعزاء وجهاد .

والفيلسوف لا يعانى العالم ولا ينفضه عنه ، ولكنه يحاول أن يدخله فى قوالب من صنعه . أما الفنان فهو أسير سحر هذا العالم ، يعشقه ، يخافه ، يسائله ، يتهمه ، ينسحق أمامه . فعالم الفنان عالم حى ، دائم التغير ، ذو أهواء ، لا تنقضى عجائبه ، ولا تؤمن بوادره .

والفنان يتقدم نحو هذا المعشوق الرهيب حذراً ، متهيباً ، مشتاقاً ؛ ويتعلم بطول التجربة ألا يقطف الثمرة قبل أوانها ، ألا يجذب المحبوب نحوه بعنف ، ولا يهجم عليه بقحة ، بل ينتظر لدى الباب فى صبر وأمل ، إلى أن يرى بسمة الرضى .

إن لحظة الاندماج الكلى — تلك التى نسميها اللحظة الجمالية — تشبه فى نشوتها التى تفوق الوصف لذة المواقعة ، ولذلك يمكن أن تسحب من النشاط الجنسى الغريزى معظم طاقته ، ويمكن أن ينفق الإنسان عليها صباه وماله ومستقبله كالعشاق المغرمين . ولعل هذا هو المعنى الذى قصده بلزاك بقوله إن كل علاقة حب تتم هى رواية لم تكتب . وهو المعنى الذى دار حوله هنرى جيمس فى إحدى رواياته القصيرة « درس الأستاذ » ، كما أنه المعنى الكامن وراء الرموز الصوفية التى تعبر عن نشوة المعرفة الروحية بألفاظ العشق الجسدى . هذه درجة عليا فى الفن توصف بأسلوب المجاز ، إذ لا سبيل إلى وصفها غيره ، فلا ينبغى أن يلتبس هذا الوصف بما زعمه فرويد من أن الفن تعويض عن الحرمان الجنسى يؤدى إلى إشباعه واقعياً فى النهاية . وقد نقدم النظر فى هذا القول .

كيف تتم عملية الإبداع عند المنشئ :

يتبين من الوصف السابق أن « اللحظة الجمالية » لا تتحقق للفنان إلا بجهد يشبه جهد الصوفى فى التدرج نحو المعرفة الكاملة . فإذا عدنا مرة أخرى إلى دورة بيتسون التى اخترنا أن ننطلق منها لبحث وجود العمل الأدبى من مختلف جوانبه ، وبجميع

تفصيلاته ، ظهر لنا بعد هذا الشوط الذى قطعناه أنها لا تزيد عن كونها رسماً تخطيطيا لعملية بالغة التعقيد . وقد سبق لنا أن نبهنا ، عندما ناقشناها فى الفصل الثالث ، إلى أن هذه الدورة تمثل حركة رأسية للعمل الأدبى ، من « فكرة » فى ذهن الكاتب إلى « نص » يودع فى كتاب إلى أن يعود « تقييما ضمنيا » للعمل الأدبى فى ذهن قارئ . وقلنا إن هذه الحركة الرأسية (هكذا وصفها بيتسون نفسه) لا تمثل إلا كيفية واحدة من وجود العمل الأدبى ، فثمة كيفية أخرى مصاحبة لها ، وهى الحركة الأفقية للنص بما هو مؤلف من كلمات وجمل وفقر متتابعة . وألمعنا إلى « التوتر » الذى ينشأ بين هاتين الكيفيتين ، وإلى آثاره بالنسبة إلى كل من الكاتب والقارئ . ونريد هنا أن نفصل القول فى أدوار عملية الإنشاء حتى نوضح مكان « اللحظة الجمالية » فى هذه العملية ، مستعينين بالدراسة النفسية للإبداع ، حتى نزيل من الأذهان أى تصور ميكانيكى للإبداع الأدبى يمكن أن يخرج به القارئ عند رؤيته لدائرة بيتسون ، وهو تصور يمكن أن يقع فيه بسهولة لأن بيتسون نفسه يضع التقييم واللحظة الجمالية (وهما عنده مرحلتان لا مرحلة واحدة) على رأس عملية الإنشاء وعملية القراءة كلتيهما . (والذى يعنينا الآن هو عملية الإنشاء وحدها ، باعتبارها عملية متميزة ، أما عملية القراءة فنتركها لمكانها المقسوم من هذا الكتاب) .

فالفكرة ـــ الرمز ، التى تنطلق منها عملية الإنشاء ، قد وصفت عند كثير من الشعراء والكتاب وصفاً بعيداً أشد البعد عن مفهومنا للّحظة الجمالية ، بحيث ينبغى القول إنهما طوران متميزان فى عملية الإنشاء . لقد أعطى هنرى جيمس ـــ مثلا ـــ هذه الفكرة ـــ الرمز اسم « البذرة » ، وتكلم عن بداية هذه البذرة فى عدد من رواياته . وأورد مصطفى سويف أقوال عدد من الشعراء عن بدايات قصائدهم ، وجمعت تشارلوت لاكنر دويل تقارير عدد من الروائيين وكتاب القصة عن مثل هذه البدايات . وكل هذه الشهادات تلتقى فى أن بداية العمل ليست أكثر من واقعة أو فكرة أو صورة مبهمة ، يشعر الكاتب أو الشاعر بأن لها « قيمة » (أحيانا يقال « دلالة ») لا يمكنه تفسيرها ، ولكنه يريد أن يواصل العمل فيها حتى يكتشف سرها ... إننا لا نستطيع أن نسمى هذه الحالة بأكثر من أنها « اتجاه » كما سمتها دويل ، أو إذا شئنا مجازاً أقرب إلى الصورة الكلية التى أعطيناها للتجربة الإبداعية كلها فقد يكون الأفضل أن نسميها « نداء » . إنه مجرد نداء من العالم إلى الفنان . أما اللحظة

الجمالية نفسها ، أما هذا اللقاء المعجز الذى يخطف الأنفاس ، فلعله لا يتم إلا بعد زمن طويل ، ولعله لا يتم أبدا .

والذى نقدِّره أن هذه الواقعة أو الفكرة أو الصورة تلمس أسطورة الفنان من قرب . ولأن هذه الأسطورة أعمق من أن يعيها بعقله ، فإن الأمر يلوح له ملغزاً وجذابا . فهو يشعر أن اكتشافه لقيمة هذه الواقعة أو الفكرة أو الصورة يعنى أن الأسطورة سوف تحيا فى نفسه ، أنه سيشعر مرة أخرى بنوع من الوحدة مع العالم بأن « العالم قابل لأن يفهم » ، بل وأن يُحَبَّ أيضا . ولكن أى عالم ؟ العالم كما تخلقه الأسطورة ، فالخالق يحب مخلوقاته . الأسطورة تصبح كلاماً أو أنغاماً أو كتلا أو خطوطاً وألوانا ، لتقرأ أو تسمع أو ترى ، لتوجد فى العالم ، لتكون جزءاً من العالم ، ونقيضاً للعالم .

ومعنى ذلك ــ إذا مضينا مع جيمس فى تشبيهه ــ أن البذرة تدخل فى مرحلة جنينية قد تكتمل فى أسابيع وقد تطول سنين . وفى هذه المرحلة يتغذى الجنين بكل ما يصلح لغذائه ونموه ، ويتخذ الشكل الذى يناسب طبيعته واستعداده . ونحن نمضى فى هذا التشبيه لمعنى واحد وهو أن الواقعة أو الفكرة أو الصورة قد تظل كامنة بعض الوقت،ويمكننا أن نستعيض عنه بتشبيهها بالمكروب (والكلمة التى استخدمها جيمس تعنى المكروب أيضا) الذى يدخل الجسم لسبب لا يمكن تحديده ، ويظل كامنا ، يفرّخ من الداخل ، حتى تظهر أعراض الحمى .

والواقع أن وصف الكتاب والشعراء والفنانين لهذه المرحلة يوحى أحياناً بأنها مرحلة لا إرادية ، لا يعدو الكاتب أو الفنان فيها أن يكون بيئة صالحة لنمو الفكرة الجنين أو المكروب . ولكن هذا ليس إلا شطر الحقيقة ، أما شطرها الآخر فتعبر عنه شهادات أخرى تبدو مناقضة للأولى : شهادات تقول إن الكاتب أو الفنان يظل قلقاً دائم التجريب ، يخطط مشروعاً وراء مشروع للوحة التى يريدها ، أو يكتب جملاً وأحياناً فقرات يشعر أنها ينبغى أن يكون لها مكان فى عمله ، يتخيل مشاهد ، ويسمع نتفا من حوار ... ومع أنه ــ على الأرجح ــ قد عرف من أول الأمر الواسطة التى ستتجسد فيها أفكاره : قصة أو قصيدة أو رواية (وحتى إن كان رساماً أو موسيقيا أو رساماً وموسيقيا مثل بليك أو جبران أو طاغور ، بالإضافة إلى كونه شاعراً أو ناثراً ، فالمتوقع أن يعرف طبيعة البذرة إن كانت موسيقية أو أدبية أو

تشكيلية ؛ فهو فى هذه الحالة أشبه برجل يتكلم عدة لغات ، ويجد نفسه يفكر ويتكلم بواحدة منها تبعاً لطبيعة الموقف) فإنه لن يقبل بسهولة أى شكل جاهز ، ومع أنه يمكن أن يكون متأثراً بمدرسة أدبية أو فنية معينة ، أو مشايعاً لمذهب فلسفى أو اجتماعى ما ، فإنه لن يكون سعيداً بهذا « الالتزام » ، بل سيشعر أنه يشوش عليه ويزعجه . فهو لن يشعر إلا بالتزام وحيد ، عبر عنه كثير من الفنانين بكلمة « الصدق » ، ومرادهم — كما نتصور — السعى المخلص الدءوب لاستكشاف معنى تلك اللمسة لأعماق الذات ، ذلك النداء الذى سمعوه — دون سائر البشر — من واقعة أو فكرة أو صورة .

وأخيراً يفيض النبع . فى مثل إشراقة الصبح تتضح معالم الأشياء ، ويستقر كل شىء فى مكانه — أو هذا ما يخيل للشاعر أو الكاتب أو الفنان ، وينتهى التردد والحيرة ، وتبدأ حمى الإبداع ، فتنثال الجمل أو الأبيات أو تنطلق الريشة فى ثقة ، فقد توحدت الذات والعالم ، وأخذت الأسطورة مكانها بين الأشياء ... ثم ... .

ياللفجيعة ويا للعار ! لقد كان هذا كله وهما — هكذا يحدث الفنان نفسه . وربما مزق الورق أو لطخ اللوحة أو حطم التمثال . ولكنه لا يلبث أن يعود إلى العمل ببصيرة أعمق ، وعزم أشد ، إلى أن يقرر — ربما لدوافع خارجية محضة — أن يضع أسفل اللوحة توقيعاً وتاريخاً ، أو يطوى أوراق الرواية أو القصيدة ويدفع بها إلى المطبعة أو يدسها فى درج بعيد عن عينه ويده . فلا بد له من التسليم بأن العمل قد « انتهى » لأنه يحس أنه لم يعد يستطيع أن يجعله أفضل مما هو ، ولعله يخشى أن يفسده فينصرف عنه فى رضى هو أشبه شىء باليأس ، لقد حطمت الأسطورة قشرتها وظهرت فى مرآة العالم ، ولكنها — الأسطورة — تهز رأسها وكأنها لم ترض عن صورتها . إنها تتهم المرآة مرة ، وتتهم نفسها مرة أخرى ، ويدفعها عذاب الشك إلى الأعماق ، تنتظر لمسة أخرى ، لتعود إلى حركتها الجاهدة المستميتة التى تشبه مطاردة الظلال .

لعل قارئاً حسن النية يرى فى هذا الوصف نوعاً من تزويق الكلام يعرفه لدى النقاد ومؤرخى الأدب . ولعل قارئاً متشككا يلتبس عليه الفرق بين تقرير دقيق عن حالة غير عادية ، وتهويل مصطنع فى حكاية أمور تافهة . فلندع وصف المرحلة الأخيرة من عملية الإنشاء لعالمة نفسية تلخص نتائج البحث الذى قامت به مع عدد

من تلاميذها على مدى بضع سنوات :

« ... هناك شئ مهم تجب ملاحظته فى هذا الوصف إلى جانب قصة الحضانة والإشراق ، وهو أنه لا توجد لحظة واحدة للكشف تحل جميع المشكلات . فمع أن بعض الأوصاف النظرية وبعض روايات الفنانين تؤكد لحظة الاستبصار ، وانتظام الأجزاء كلها فى مواقعها المناسبة ، فإنى أظن أن الحالة الغالبة هى وجود فترات طويلة من العمل مليئة بالوقفات والانطلاقات ، تتخللها مفاجآت منها الكبير ومنها الصغير . وما أسهل ما يهبط اليأس مع طول الطريق . فإن الفكرة المتجسدة التى تواجه المبدع قد تكون شديدة البعد عن الهدف الذى كان يلمحه . وربما شدّته جوانب أخرى من الحياة أقل صعوبة ووحشة . وربما أجهض العمل قبل أن يأتى ذلك الجزء من قصة الإبداع الذى أراه أعجب أجزائها وأحفلها بالأسرار ، والذى لم يوضع له اسم بعد ، ولأسمّه : **وقت التمركز الكلى** .

« إنه الوقت الذى تتقدم فيه الشخصيات لتتولى المسئولية عن الكاتب ، والذى تتدفق فيه الألحان بلا تكلف ، ويبدو كما لو أن اللوحة تصور نفسها . فالفنان مستغرق فى عمله استغراقاً كاملاً . وقد اختفى كل القلق الذى ينبع من ملاحظة أنفسنا ونحن نعمل ، ومن الخوف أن يكون ما نعمله بلا قيمة ، ومن الانتخاب الناقد المتمهل ، اختفى ذلك كله أمام تدفق الفكر والفعل . فرأس الفنان ويداه وشفتاه كلها مسيّرة بتلك القوى التى ولدها حسّ الاتجاه وتجسُّدُ الأفكار إذ يعمل فيها . وتصبح كل موارد الفنان الفكرية والانفعالية وكل مهاراته وخبراته جزءاً من سعيه نحو الهدف النهائى ... .

« يتذكر الفنان هذه الأوقات بما فيها من فرح لا يصدق ، فرح يكاد يبلغ حد الذهول . فالفكر والفعل يتناغمان ، والتفاعل مع العمل يغدو سلساً منساباً كالرقص ، والأفكار تنبثق لا من مكان ، وكأن العمل يخلق نفسه ، لأن صورة المنشئ عن نفسه وهو يعمل لا تعوق التيار الذى يجرى بينه وبين عمله . »

(شارلوت لاكنر دويل : « العملية الإبداعية » ص .ص ١٢٠ــ١٢٢)

هل أخطأنا حين سمينا هذه الحالة « اللحظة الجمالية » ؟ لعل العالم النفسى يرى أن سك مصطلح جديد مثل « التمركز الكلى » يخلصه من كل التداعيات الفلسفية والنفسية التى ارتبطت بالمصطلح القديم . ولكننا نفضل أن نحافظ على هذا المصطلح القديم « اللحظة الجمالية » لأننا نبدأ من نظرية النقد وفلسفة الفن ، ونعتمد هيكلا نظرياً عموده الأساسى هو النص الأدبى باعتباره عملاً إنسانيا له أبعاده الميتافيزيقية أولاً ، بما أن المبرر الوحيد لوجوده هو قيمته التى تتجاوز حاجات الفرد ومقتضيات الزمان والمكان ، ثم له أبعاده التاريخية بعد ذلك ، باعتباره فعلاً إنسانياً فى زمان ومكان معينين . وإنما نستعين بالدراسات النفسية والاجتماعية لتساعدنا على تحديد بعض المفاهيم الغامضة فى نظرية النقد أو فلسفة الفن . ولعل القارئ الذى يلاحظ مقدار التشابه — بل التماثل — بين وصفنا للّحظة الجمالية ووصف الباحثة النفسية لما سمته « التمركز الكلى » يدرك أن احتفاظنا بمصطلحنا النقدى مع تحديد مدلوله فى ضوء الأبحاث النفسية يمكننا من أن ننظر إلى دورة بيتسون ، من أحد جانبيها على الأقل ، نظرة أكثر انطباقاً على طبيعة العمل الأدبى . فالنظر السطحى إلى هذه الدورة قد يعود بنا إلى المفهوم الخاطئ عن « الصياغة » الذى يجعل النص الأدبى مركبا من لفظ ومعنى ، وكأن المعنى وجد قبل اللفظ . ومهما تغيرت الأسماء فحلّ محل « المعنى » شئ مثل « الفكرة » أو « الصورة » أو « الفكرة — الصورة » معاً ، وحلت محل اللفظ أو شاركته كلمة مثل « الأسلوب » ، فإن هذه الأسماء الجديدة تظل عاجزة وحدها عن تخليص النقد من أحد أدوائه الرئيسية : أعنى النقاش المستمر غير المجدى حول الشكل والمضمون . ولا بد لنا من أن نستعين بعلم النفس لنعرف أن « اللحظة الجمالية » ، وهى مناط عملية الإنشاء وعملية التذوق كلتيهما ، لا تتحقق إلا بتجسد العمل الأدبى فى كلام يُنطق ويسمع بل يكاد يُلمس ويشم . فما أبعد اللمحة أو الخاطرة التى تبدأ بها قصة العمل الأدبى عن « الأسطورة فى مرآة العالم » ! وكم من الصفحات يحتاج المرء ليصف هذا التحول ، وكم من الثقافات والحساسيات والتجارب !

لعل القارئ يجد فى هذا الكلام شيئاً من الغموض ؛ فليصبر قليلاً ، فإن حديثنا التالى هو عن هذا التحول .

الفصل السادس

النصّ

النص كمحور للدراسات النقدية :

نظرة شاملة إلى تاريخ النقد تدلنا على أن « النص » كان له النصيب الأوفى من عناية النقاد فى معظم العصور . فالنقد الكلاسى لم ينظر إلى الشاعر إلا على أنه صانع نصوص ، ولا يختلف النقد العربى القديم عن النقد الأرسطى من هذه الناحية ، فقد انصب النقد فى الحالتين على تشريح النص (بنيته فى حالة أرسطو ، ونسيجه فى حالة النقد العربى القديم) ، ولم يكن لميول الشاعر اعتبار فى هذا أو فى تلك . وربما كانت أكثر ملاحظات أرسطو إثارة للجدل قوله إن فريقاً من الشعراء مالوا بطبعهم إلى محاكاة الأخيار بينما مال فريق آخر ، للسبب نفسه ، إلى محاكاة الأشرار . وأقرب من هذا إلى فكرنا الحديث قول الباقلانى إن لكل واحد من الشعراء الكبار طابعاً لا تخطئه فى شعره .

إنما استأثر الشاعر باهتمام النقد — دون النص الذى أصبح مجرد مرآة لنفسية الشاعر — عندما سادت النظرة الرومنسية . ومع تغلب الاتجاه الواقعى من بعد عاد الاهتمام إلى النص الأدبى ، ولكن كتمثيل صادق — شكلاً وموضوعاً — للواقع الخارجى . وتأتى الكلاسية الجديدة — عند إليوت والنقاد الجدد — لترد الاعتبار للنص فى ذاته ، وإن تراءت لديهم حالة الشاعر النفسية من خلال « المعادل الموضوعى » أو « التوتر » بين البناء والنسيج . ولكننا نجد عدداً من الدراسات النقدية التى عاصرت « النقد الجديد » فى أوربا وأمريكا ترتكز على تحليل النص إما لغة (إمبسون) وإما مضموناً (فراى) . وأسلم هذا الاتجاه إلى فيض من الدراسات النقدية الأسلوبية التى ارتبطت ارتباطاً أصيلاً بعلم اللغة . وعاد الحديث عن « اللغة الشعرية » أو « اللغة الأدبية » أو « أدبية الأدب » يتردد بين النقاد بعد أن كانت الدعوة السائدة لدى من سموا بالكلاسيين الجدد هى تحطيم الحاجز بين لغة الشعر ولغة الحياة (كرد فعل للقوالب الرومنسية المستهلكة) .

لكن الموجة اتسعت لدى « النقد الجديد » الفرنسى الذى تبلور فى الستينيات والسبعينيات حول « البنيوية » و« السميوطيقا » (هذين الاتجاهين المتكاملين والمتناقضين فى كثير من الأحيان) ، فتجاوزت « اللغة » معناها المألوف حتى أصبحت تطلق على كل نظام رمزى تعارف عليه المجتمع ، وأدى ذلك التصور إلى

جعل البحث فى النص الأدبى وما يُدّعى من تفرده أشد إلحاحاً . ومع أن موضوع السميوطيقا ــ وهو نظم العلامات المتعارف عليها اجتماعيا ــ يُشعر بعودة النقد إلى أفق الدلالة الاجتماعية ، فقد نظرت السميوطيقا (على الأقل فى العالم الغربى) إلى هذه النظم على أنها هى نفسها الواقع ، ومن ثم فإن العلامة لا تفسر إلا بعلامة مثلها . وهكذا أسلمت السميوطيقا النقد إلى « التفكيكية » التى لا ترى فى « النص » بمعناه المعروف ــ أى العمل الأدبى الذى له بداية ونهاية ــ إلا كِفة فى شبكة لا نهائية من العلامات ، أو قطرة فى بحر العلامات الذى لا تدرك حدوده . وبذلك اتسع مفهوم « النص » لديهم بحيث أصبح يطلق على النوع الأدبى كله ، فى أقرب الاستعمالات إلى الاقتصاد ، أو على الأدب فى عمومه عند الأكثرين الذين يسقطون الحدود بين الأنواع الأدبية ، وأحياناً يراد به معنى أوسع من ذلك ، إذ يشمل نظم العلامات بمختلف أنواعها ، أو « الحياة » لا باعتبارها وجوداً خارجياً بل نظما مترابطة من العلامات . وأطلق على هذه الامتدادات اللانهائية اسم « تداخل النصوص » .

وكما أصبح « النص » غير قابل لأن يُرى كنص مفرد له استقلاله ، ضاعت « الذات » ، سواء أكانت ذات المنشئ أم ذات المتلقى ، إذ لم يعد لها وجود مستقل عن ملايين « الذوات » الأخرى ، التى لم تعد « ذوات » فى الحقيقة بما أنها لا يمكن أن تعرّف إلا باستجاباتها ، واستجاباتها ليست إلا سلاسل من العلامات . وضاع « المعنى » كذلك ، إذ لا سبيل إلى العثور عليه فى سجن اللغة ، فهو « مرجأ » باستمرار ، أو هو مجرد « المخالفة » التى يمكن للمرء أن يجترحها فى اللغة وباللغة ، لا كقول ، بل ككتابة .

هكذا يبدو أن العودة إلى العناية بالنص فى العصر الحاضر قد أدت إلى انفجاره . إن التصور الكلاسىّ للنص كشىء مصنوع ، صلب ومتماسك ، غير ممكن الآن ، مع ما نعرفه من تفتت الوعى تحت ضغط العالم الخارجى المعادى . ولعل هذه الحركات المتلاحقة : بنيوية ، سميوطيقية ، تفكيكية ، بعد الماركسية والوجودية ، ليست مجرد بدع فكرية أو انتفاضات عصبية ، بل محاولات ــ لا تخلو من تخبط ــ للعودة إلى نمط ما من الحياة الجماعية ، كما سبق أن لاحظت فى كتابى « البطل فى الأدب والأساطير » . ولكننا لا نستطيع الزعم بأننا قادرون على تجاوز عصرنا أو

استشراف ما وراءه بأكثر من بضعة مليمترات . وفى حدود هذه الرؤية ننظر إلى النص الأدبى على أنه تشكيل غير ثابت ، كأنه لعبة من تلك اللعب التى يمكن أن تنظم بطرق متعددة لتكون — مثلا — بيتا مرة وسيارة مرة وشجرة مرة ثالثة . أو كأنه السحابة العالية فى نظر الطفل وخياله ، يراها مرة زرافة ومرة جبلاً ومرة سلحفاة .

إن قسر النص الأدبى على الدخول فى قالبٍ من نظم العلامات ونظرية الاتصال قد يخلق شعوراً زائفاً بالموضوعية ، بأن النقد الأدبى ، أو البويطيقا كما يحب أصحاب هذا الاتجاه أن يسموه ، قد بلغ أخيراً سن الرشد ، وأصبح علماً مثل العلوم الإنسانية التى سبقته على هذا الطريق ، ولا سيما علم النفس وعلم الاجتماع بفروعهما المختلفة . ولكن هذه المحاولة لابد وأن تنتهى إلى الانهيار حين تصطدم بفردانية العمل الأدبى وشخصانيته . والإلحاح على الإبهام (إمبسون) أو على الإرجاء والاختلاف (دريدا) ينتهى بالنص الأدبى إلى أن يكون عبثا خالصاً ، تلويحا بالمعنى حيث لا معنى . ونحن نفرق بين العبث واللعب ، حيث إن العبث إنكار لحقيقة أى شيء وكل شيء ،أى إنكار للقيمة ، بينما اللعب إسقاط لقيد الضرورة — ويمكن أن يكون ، فى أدنى أحواله ، دوراناً حولها — فى سبيل الوصول إلى القيمة .

ونحن إذ نرفض هذه النظريات لا ننكر أن فى كل واحدة منها جانباً من الحقيقة . ذلك بأن النص الأدبى لا يخرج عن كونه نصاً لغويا ، ولكنه استعمال خاص للغة . وهو نوع من الاتصال ، ولكنه يختلف عن الاتصال العادى . فخواصه النوعية لا تنفى صحة المقولة العامة التى ينتمى إليها ولا ما تستتبعه من وظائف . ولكن الأهم فى كل ذلك هو صفته الجوهرية التى تشكل حقيقته وتعين وظيفته النوعية . وهذا بالضبط هو ما تهمله تلك النظريات على اختلافها ، وكأنها تتجنبه . ذلك بأن « القيمة » — أى المطلب الإنسانى الأصيل أو الغاية النهائية التى تتجه إليها الفطرة الإنسانية — لا مكان لها فى المنظومة الفكرية لأى من هذه النظريات ، وإذا ذكرت « القيمة » فى أى واحدة منها فإنها لا تشير إلى أكثر من مفهوم « المعنى » أو « الدلالة » . فإسقاط هذه الصفة الجوهرية من مفهوم « الأدب » هو الذى يؤدى بكل واحدة من هذه النظريات إلى الانحراف نحو تأكيد إحدى الصفات غير الجوهرية . يضاف إلى ذلك أن البنيوية وما بعدها قد نبعت من اللغويات السوسيرية

التي ترتكز على دراسة « النظام » أو العلاقات المتزامنة ، ومن ثم فهي تغفل حركية الظواهر . وقد ترتب على ذلك النظر إلى النص على أنه « بنية » ثابتة تتمثل فى تجليات متعددة ومستويات متفاوتة . وهكذا يقدم لنا التحليل البنيوى للنصوص صورة خادعة فى كمالها المطلق ومظهرها العلمي ، ويكون رد الفعل التفكيكى طبيعياً فى تحطيم كل الحدود التي تجعل للنص وجوداً متميزاً .

وقد يشتبه مفهوم الأسطورة عندنا بمفهوم البنية ، ولكن الأسطورة عندنا تختلف عن البنية من ثلاث جهات . الأولى أن الأسطورة مقولة كيفية ، أى طريقة للتعامل مع الواقع ، وليست اسم ذات ولا اسم معنى . والثانية أن الأسطورة لها وجود واقعى دائما ، وليست صورة ذهنية مجردة . والثالثة — وهى مترتبة على الجهتين السابقتين — أن الأسطورة تخضع لتطور دائم ، نتيجة لاستمرار الصراع بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع ، ومن ثم تصادفنا دائما « تشكلات » متعددة للأسطورة لا « تجسدات » للبنية . وإذا كانت الأسطورة عندنا هى جوهر النص أو حقيقته الكلية ، فإنه فى صورته النهائية ملتقى لمتناقضات عدة يمكن أن ينظر إليها جميعها على أنها فروع عن التناقض الرئيسي ، أعني التناقض بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع . ومع أن النص يمثل البؤرة والاكتمال النسبى لعملية متعددة المراحل وثنائية الأطراف نسميها البحث عن القيمة أو اللحظة الجمالية ، فإنه يظل مع ذلك غير نهائى وغير محدد . وتترتب على هذا الوصف نتائج مهمة بالنسبة إلى القارىء / الناقد ، وهى التى سنعالجها فى الفصل التالى . أما هنا فنحاول أن نوضح بعضاً من تلك المتناقضات .

النص الأدبى بين الفردية والجماعية :

لا يوجد نص أدبى بدون جمهور ، ولا نص أدبى فى غير لغة . وإذا تأملنا قليلاً وجدنا أن اللغة والجمهور هما اللذان يعطيان النص اكتماله النسبى . وما ذلك إلا لأنهما يعطيانه الشكل . فالأفكار لا تكتمل كأفكار إلا حين تصبح جملاً ، والعمل الأدبى لا يستوى عملاً أدبياً إلا حين يتخذ شكلا فنيا . واللغة والشكل الفنى لا يصنعهما منشئ فرد ، ولكنهما « شفرتان » يتم من خلالهما التخاطب بينه وبين جمهوره ، ومعنى ذلك أنهما موجودتان من قبل ، وأنهما معروفتان لذلك الجمهور .

النص الأدبى ــ إذن ــ لا يظهر فى الوجود إلا من خلال مصالحة ، يمكن أن تكون صعبة ، بين شروط اجتماعية ومبادأة فردية . وكل واحد من هذه العوامل الثلاثة يتميز بدرجة من التعقيد : فكيفية المصالحة تتأثر بطريقة الاتصال التى تعد داخلة فى الشروط الاجتماعية ؛ والمبادأة الفردية ، ككل ما ينسب إلى الفرد ، لا يمكن أن تكون « فردية » صرفاً ، بما أن الفرد نفسه هو ، إلى حد كبير ، من صنع المجتمع : وتبقى « الشروط الاجتماعية » التى يمكن أن يختلف النظر إليها سعة وضيقا : فقد يتسع بحيث يغفل الفروق النوعية بين المجتمعات مبقيا فقط السمات العقلية المشتركة بين البشر جميعا ، وقد يضيق حتى يتركز على الخصائص القومية أو الوعى الطبقى أو الأسلوب الفنى أو اللحظة التاريخية . ولذلك يجب أن نجتهد فى تحليل كل واحد من هذه العوامل الثلاثة من حيث علاقته المباشرة بالنص (حتى لا نضطر إلى الدخول فى مناقشات إيديولوجية لا يتطلبها موضوعنا) .

إن الكلام على قنوات الاتصال وتأثيرها فى المادة الأدبية أصبح من أكثر الموضوعات شيوعاً فى المناقشات النقدية وشبه النقدية نظراً لاتساع وسائل الاتصال الجماهيرية . ومن المحقق أن كل واحدة من هذه الوسائل (الإذاعة ــ السينما ــ التلفزيون) كوّنت طريقة الكتابة الخاصة بها . ويلخص عالم الاتصال الأمريكى مارشال ماكلوهن (وهو أصلاً ناقد أدبى) هذه الحقيقة بقوله : « الأداة هى المعنى » . ولكن تبقى اللغة الطبيعية ، مسموعة أو مقروءة ، هى وسيلة الاتصال الأولى ، إن لم يكن من حيث السبق الزمنى فمن حيث الأهمية وشيوع الاستعمال ، ويتجلى ذلك فى اعتماد جميع وسائل الاتصال المذكورة على اللغة الطبيعية ، وفى قدرة اللغة الطبيعية على ترجمة السلاسل الإعلامية التى تؤديها تلك الوسائل . وجدير بالذكر أن وسائل الاتصال الجماهيرية فى العصر الحاضر لم تغير العلاقة التكنيكية بين اللغة الطبيعية وأدوات التعبير الأخرى وإن أثرت فى الدور الاجتماعى للأدب وسائر الفنون كما سنبين بعد قليل . فارتباط الشعر بالغناء والغناء بالرقص قديمان قدم هذه الفنون نفسها ، وربما كان الوعى بهذه الحقيقة ضروريا لمعرفة الشعر الجيد كما يشير إزرا باوند . وارتباط الشعر بهذين العنصرين ، وبالفن التشكيلى أيضاً ، ملمح أساسى فى الدراما الإغريقية كما هو اليوم فى المسرح الشامل .

فى ضوء هذه العلاقة بين الفن القولى وسائر الفنون ننظر إلى علاقة الشاعر

بجمهوره . إن قناة الاتصال التى يستخدمها ــ وهى اللغة ــ تخضع لمواضعات خاصة بها وإن لم تكن محسوسة كتلك التى يخضع لها المسرح أو طرق الاتصال الجماهيرية الحديثة . إن نحو أى لغة ــ ابتداءً من نظامها الصوتى إلى طريقتها فى الربط بين الجمل ــ مواضعات مفروضة على الكاتب ، وأى اقتحام لهذه المواضعات لا يكون ناجحاً إلا بتغليب بعضها على البعض الآخر ، أى بنوع من القياس . ومعظم ما ورد فى كتب النحو من الشواذ ــ وهى غالباً نصوص شعرية ــ من هذا النوع . فقد تُغَلَّب قواعد الوزن أو قواعد القافية ــ وهى جزء من النحو ــ على قواعد الإعراب فى الإشباع وغيره . وزيادة على هذا تحتاج المخالفة النحوية إلى أن تكون مبررة ــ من حيث الدلالة ــ لدى القارئ أو السامع . ومعنى ذلك أنها لا تحقق التأثير المطلوب إلا إذا وُجدت لها ميزة دلالية لا توجد للتعبير العادى . وهذه بعض القضايا التى تبحث فى علم الأسلوب .

على أن نحو اللغة يخضع ــ فى الاستعمال الأدبى ــ لمواضعات أعلى منه وهى مواضعات الشكل الفني . فلغة القصّ تختلف عن لغة الشعر الغنائى ، ولكل من هاتين اللغتين لُغَيّات تناسب الأشكال النوعية التى تندرج تحت كل من الشكلين الكبيرين . ثم إن هناك مواضعات لكل شكل أدبى تتجاوز حدود اللغة ، كالمواضعات الخاصة بدور الجوقة وربط أحداث القصة وشخصية البطل التراجيدى فى المسرح الإغريقى ، حسبما يصفها أرسطو . ودلالات النص لا تتضح للقارئ إلا حين يربطه بشكل أدبى ما ، ولذلك يجد بعض الكتاب من المناسب أن يبيّنوا شكل العمل ، فيكتبون تحت العنوان كلمة « رواية » أو « قصة قصيرة » الخ .

وقد يبدو من هذا أن المواضعات الاجتماعية ــ فى مجال الأدب على الأقل ــ تختص بالشكل ، الذى يستطيع المنشئ الفرد أن يملأه بما يشاء من مضمون (« خمر جديدة فى أباريق قديمة ») . ولكن هذا القول ، وإن كان صحيحاً ظاهرياً ، يشوه الحقيقة . فهناك « مضمون » للشكل ، إن أبينا إلا أن نستعمل هذين الاصطلاحين . وإن أردنا مزيداً من البيان فلنا أن نقول إنه لا يوجد شكل بلا مضمون ولا مضمون بلا شكل ، كما حلل سوسير العلامة اللغوية إلى دال ومدلول ، لا ينفصلان إلا إذا أمكن أن نفصل وجهى الورقة ؛ وإذا شعر المرء بنوع من الاغتراب فى اللغة ، بأن وجد الدوالّ التى تقدمها إليه اللغة غير مطابقة للمدلولات التى يريد (كما لاحظ لا كان فيما بعد)

فإن المشكلة ليست فى العلاقة بين الدال والمدلول ، بل فى الصراع داخل المدلول نفسه . ولا يشك أحد فى أن للحروف ـــ كأصوات لغوية مجردة ـــ نوعاً من الدلالة (ولا يبعد أن تكون اللغات البشرية جميعها لغات مقطعية فى الأصل) ، ولكن هذه الدلالة المستقلة تضعف حين تدخل الحروف فى تركيب أكبر منها وهو الكلمة . وكذلك شأن الكلمة بالنسبة إلى الجملة ، والجملة بالنسبة إلى سياقها الخاص وهو القطعة ، والقطعة بالنسبة إلى سياقها الواسع ، الأدبى ثم اللغوى ثم الحضارى ، وهو ما يعبَّر عنه بـ « النص المتداخل » . فالدلالة فى كل مستوى من هذه المستويات تتخلخل حين تنتقل الوحدة اللغوية إلى مستوى أعلى ، فيحدث ما يشبه الفجوات فى المعنى ، وتسعى الوحدة اللغوية الجديدة إلى إعادة الاستقرار على سطح التركيبة اللغوية ، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد سلسلة من الهزات والزلازل . ومن خلال تلك الفجوات يظهر الإبداع الفردى ويمارس دوره فى تشكيل النص (و « التشكيل » هنا عبارة عن إظهار دلالة جديدة) .

وعلى هذا الأساس يمكننا التمييز بين ثقافة « القول » وثقافة « الكتابة » . إن الاهتمام المتنامى بالفنون القولية هو فى نظرنا دليل واضح على الاتجاه المعاصر نحو الجماعية وهجوم دريدا على « ثقافة القول » هو ـــ من ناحية ـــ رد فعل معاكس لهذا الاتجاه ومن ناحية أخرى إنكار « للكلمة » بمعناها الدينى أو المثالى عموماً . وقد يبدو أن هناك خلطاً متعمداً بين « اللفظ » اللغوى و « الكلمة » الدينية والفلسفية ، ولكن المعنيين يلتقيان عند دعوى النسبية التامة أو إنكار أى حقيقة خارج عقل الإنسان . فثقافة القول التى يدينها دريدا (ويبدو عند ذلك أنه يتحدث عن اللفظ المنطوق) لا علاقة لها « بالقول » فى اصطلاح سوسير الذى يضعه فى مقابل « اللغة » ، على اعتبار أن الأول حالة متحققة من استعمال اللغة فى حين أن الثانية نظام مجردمتعارَف عليه . فالقول عند دريدا ليس أقل عمومية من اللغة . وما دام للقول عنده هذه العمومية فهو يعنى عنده الثقافة الشعبية ، ثقافة الأساطير التى عنى بها لفى شتراوس ليصل فى النهاية إلى أن هناك أبنية عقلية واحدة يصدر عنها الفكر البدائى والفكر الأكثر تحضراً . وهى فى الوقت نفسه ثقافة الفطرة أو « الطبيعة » التى يمجدها روسو ويحاول دريدا من خلال مناقشتها « تفكيكيا » أن يثبت خلوها من أى دلالة .

إن « ثقافة القول » بمعنى الثقافة الشعبية أو الشفهية هى ثقافة الجماعة لا ثقافة

الفرد . ولذلك فهى ثقافة مستقرة . ومن هنا يصبح الربط بينها وبين « ثقافة الكلمة » بالمعنى الدينى ممكنا . هنا تقل الفجوات أو تنعدم ، لأن السياقات محدودة ومعروفة سلفا ، فحين تنتقل وحدة ما من مستوى سياق إلى المستوى الذى فوقه تظل محتفظة بمعناها ، ينطبق ذلك على الأساطير والحكايات الشعبية كما ينطبق على الشعائر الدينية والأعراف الاجتماعية .

ونتيجة لذلك يميل الأدب الشعبى إلى أن يكون مؤلفاً من كتل كبيرة نسبيا (موتيفات) إذ لا تقوم الوحدات الصغرى بأى دور متميز ، فقد أسلمت دورها كاملاً للوحدة التى تعلوها . ولا يملك الشاعر « القوّال » حرية كبيرة فى تغيير الشكل المتعارف ، فالموتيفة عنده تقوم بدور الكلمة المفردة عند الشاعر فى الثقافات المكتوبة ، ومعلوم أن هذا الأخير قلما يجرؤ على المساس بالكلمة المفردة . إن الاختيارات أمام الشاعر الشعبى محدودة ، والشعور بالحرية الذى يحققه من خلال لحظة جمالية هو شعور جماعى كونى تعبر عنه الأساطير والحكايات الشعبية فى تجاهلهما المطلق لحتميات الوجود الإنسانى . ولا بد له من تكرار الموتيفات لتثبيت هذا الشعور فى وجه الخبرات المناقضة .

وثمة سؤال يجب طرحه هنا ، وهو : هل تشكل وسائل الاتصال الجماهيرية الحديثة بيئة صالحة لنمو « أدب شعبى » شبيه بالآداب الشعبية التى كادت تندثر من عالم اليوم ؟ إننا لا نعنى فقط مسلسلات مثل « الرجل الأخضر » ، ولكننا نعنى سيطرة قوالب معينة ، تشبه الموتيفات ، وتضعف قدرة المبدع على إظهار دلالات جديدة ، وحاجة المستمع أو المشاهد إلى اكتشاف هذه الدلالات .

هل هى محاولة من الحضارة المعاصرة ، التى تتمزق بين مؤسسات جماعية عملاقة وانتفاضات فردية يائسة ، للتغلب على الزلازل والهزات بكتل من الأسمنت ؟

النص الأدبى بين التراث والمعاصرة :

المواضعات الاجتماعية التى تكوّن أشكال الحضارة ليست من صنع جيل واحد ، بل ربما كان الأقرب إلى الحقيقة أن الجهاز العصبى للإنسان ينطوى على بنيات سلوكية اجتماعية ترجع إلى الأطوار الأولى لحياته على الأرض . أما إذا وقفنا عند التركيبة

الواعية للحضارة ــ الحضارة كمقولة تاريخية ــ فلا بد لنا من أن نربط بدء التشكيلات الحضارية ببدء التشكيلات اللغوية . ولكن أى لغة ؟ إذا التزمنا بالمفهوم التاريخى للحضارة فلا بد أن نسلم أيضاً بأن هناك أنساباً للحضارات ، فحضارة أوربا الغربية مثلا ــ إذا أخذت كوحدة ــ تعد امتداداً للحضارة الإغريقية الرومانية ، واللغات الأوربية الحديثة تشكيلات متأخرة نسبيا مبنية على اللغتين اليونانية واللاتينية . (والمقصود هنا هو البنية العقلية وليس بالضرورة الاشتقاق اللغوى) . والتأثير ممتد فى الأدب بوجه خاص ، فإذا كان اتكاء ملتون على العروض والنحو اللاتينيين من الحقائق المتداولة بين مؤرخى الأدب ، فإن الأساطير اليونانية لم تزل تدخل فى أطوار حياة جديدة إلى وقتنا الحاضر : أوديسيوس عند جيمس جويس ، أو إلكترا عند يوجين أونيل أو سارتر .

ولكن القصة ليست بهذه البساطة . فاللغة ــ حتى اللغة الواحدة ــ تظل واحدة فى الظاهر فقط . إن شكلها الذى يبدو للنظرة الإجمالية ثابتا ، يحفل بتغيرات سريعة ومستمرة . يبقى الدال ساكنا بينما المدلول فى حركة دائبة ، كأننا نشاهد منظراً مسرحيا ونتابع حوار الممثلين بينما يشتغل العمال وراء خلفية المنظر ــ بصمت ولكن بنشاط ــ فى إعداد المنظر التالى . وما يصدق على اللغة (ونعنى اللغة الأدبية بالذات ، وهى لا تسير ــ من هذه الناحية ــ على نفس النمط الذى تسير عليه اللغة الطبيعية) يصدق على الأشكال الفنية أيضا . فإذا كان الشكل الفنى للرواية الحديثة قد اكتمل فى أواسط القرن التاسع عشر فإن هذا الشكل نفسه يبدو فى أواسط القرن العشرين أشبه بسراب خادع . والقصة القصيرة التى أحكم بناءها موبسان ثم تشيكوف تهتز عند هنجواى أو سارويان وكأنما ضربها زلزال .

إن الحقيقة المسلم بها لدى مؤرخى الأدب ، حقيقة اختلاف الأساليب وتطور الأشكال على مدى العصور ، تكفى لطرح هذا السؤال : فيم العناية بأدب العصور الماضية إذن ؟ سؤال ساذج حين يطرح بهذه الصورة الشاملة ، ولذلك فإنه لا يطرح مطلقاً ، بل يكتفى بتدريس أدب العصور الماضية فى المدارس والجامعات ، مع أن معظم الناس لا يقرءون بعد المدرسة سوى الأدب المعاصر ، وقد أخذت دراسة الأدب المعاصر تشق طريقها إلى الجامعات فى الشرق والغرب منذ نصف قرن تقريبا ، ولم تزل توسع دائرتها فى ذلك المجال أيضا . ويواكب ذلك اتجاه متزايد فى الجامعات

للعناية بالنقد على حساب تاريخ الأدب ، ونشاط ملحوظ فى الأوساط الأدبية التى تتبنى قضية « الحداثة » و « الأحدث » دائما ، فأصحاب الحداثة فى العالم الغربى لا يرجعون بحداثتهم إلى أكثر من رامبو ، وإن تسامحوا فبودلير ، وأكثرهم ، مثل بارت ، يرون أن الأدب الحقيقى يبدأ بملارميه فى الشعر وبروست فى النثر . وهكذا يتراجع « التراث » فى البيئات الأدبية الغربية ولا يبقى له ملجأ سوى الحلقات الصغيرة من « العلماء » المتخصصين فى تاريخ الأدب . ومع أن الأعمال الأدبية الأحدث غالباً ما تحمل إشارات إلى أعمال تراثية (« تداخل النصوص ») فإن الشكل العام ، وهو المسئول عن وحدة الفكرة ونوع الرؤية ، يبدو منقطع الصلة بالتراث .

هذه العلاقة بين المعاصرة والتراث يمكن أن تفهم فى ضوء ما قلناه آنفاً عن عمق الأشكال الحضارية فى التاريخ البشرى . فالتراث والمعاصرة قطبان لحقيقة واحدة موضوعية ، نعبر عنها باستمرارية الوجود والوعى . فالذى يحدث إذن هو أن أحد القطبين يمكن أن يغلب فيسيطر على القطب الآخر . وإذا حاولنا أن نفلسف معنى « المعاصرة » وجدناه مقولة زمنية مرتبطة بالحاضر ، والحاضر ليس له وجود حقيقى بين الزمنين الحقيقيين : الماضى والمستقبل . فسيطرة قطب « المعاصرة » يعنى فى الحقيقة سيطرة المستقبل على الماضى . ويمكنك أن تتتبع مظاهر هذه السيطرة : المغامرة ، حب التجديد ، الشك فى جميع القيم ، إلى آخر ما تتضمنه كلمة « المعاصرة » . ولكننا حين ننظر إلى علاقة المعاصرة بالتراث فى النصوص الأدبية « الحديثة » نلاحظ أن التراث يفقد معناه حين ينزع من الماضى ويجر إلى الحاضر ، أى إلى الجديد ، إلى حلم المستقبل . إن الماضى ، فى ميزان الحداثة ، لم يعد له حق فى الوجود ، لم تعد له شرعية . إنه عالم من الأشباح التى نملك — نحن — قدرة سحرية على استدعائها حين نشاء وصرفها حين نشاء .

ولأن الماضى لا يمكن التخلص منه فى الحقيقة ، حتى ولو كان شبحا ، فقد كان دفعه إلى هذا العالم السفلى نتيجة عملية خداع كبيرة : خداع للتاريخ وخداع للنفس .

إن المؤرخين المعاصرين يتهمون أسلافهم بالسذاجة حين توهموا أن الغرض من التاريخ هو البحث عن الحقائق وعرضها بحياد وموضوعية . فما هى الحقائق التى يبحث عنها مؤرخ عصر نابليون مثلا ؟ هل تدخل فيها علاقات نابليون العاطفية

والأسرية ؟ الأوضاع السياسية فى شبه جزيرة أيبريا ؟ حالة الطقس أثناء موقعة ووترلو ؟ هناك آلاف من الوقائع التي يمكن أن تبدو على درجة واحدة من الأهمية إن لم يكن هناك معيار يرجع إليه فى تقديم بعضها على بعض . وبما أن هذا المعيار لا يمكن العثور عليه فى الوقائع نفسها مهما استكثرنا منها — بل إن الاستكثار يؤدى إلى الشعور بمزيد من الضياع — فلا مفر من أن يكون المؤرخ نفسه هو المعيار ، بشرط أن يحاول التغلب على ميوله وارتباطاته الشخصية بقدر استطاعته .

ولعل المؤرخين المعاصرين نسوا أن كل عصر يختار بنفسه دلائله ، بل ويعطى هذه الدلائل أقدارها من الظهور أو الخفاء بحسب نظرة العصر نفسه إلى الوجود . ومن المحقق أن هذه النظرة تؤخر أو تغفل الكثير مما نراه ، بحق ، جديراً بالاهتمام . ولكن السؤال هو : هل يهتم المؤرخ بإبراز صورة العصر عن نفسه ، أم صورتنا نحن عن العصر كما نحب أن نراه ؟ إن المبدأ الفينومينولوجي فى المعرفة ، مبدأ « تداخل الآفاق » يمكن أن يهيئ مخرجا من هذه المشكلة . فلسنا بحاجة إلى أن نشكل الآخرين على صورتنا لكي نفهمهم . بل إننا حين نفعل ذلك لا نفهمهم ولا نفهم أنفسنا . وكما ينطبق ذلك على طريقة تقبلنا للآثار الأدبية التى تنتمى إلى عصرنا ، فإنه ينطبق من باب أولى على نظرتنا إلى العصور البعيدة عنا . فنحن نفهم ونتعلم ونتجدد حين نحاول أن نخرج من حدود شخصيتنا لندخل فى حدود شخصية أخرى أو عصر آخر .

إن الحاضر — أو المستقبل — معناه الرغبات والأطماع . وتحكيمه فى الماضى يمكن أن يخدم هدفاً برجماتيا (ولذلك فإن التحيز التام إلى المنظور المستقبلى يتفق تماماً مع « العلم » فى العصر التكنولوجي ، ولكنه يمكن أن يؤدى إلى كوارث فى المحيط الإنسانى العام كما هو واقع فعلا ، حيث لا يمكن أن يكون مفهوم « العلم » مقصوراً على المنفعة المادية المباشرة) — ولكنه لا يمكن أن يؤدى إلى معرفة « الحقيقة » كما يزعم كروتشى . والإحالة إلى « الإلهام » لا تغنى من الحق شيئا ، فليس المؤرخون أنبياء معصومين ، وكثيراً ما يحسبون إلهاماً ما تتنزل به الشياطين . ومن يتأمل ما كتبه كروتشى نفسه عن التاريخ المعاصر يجد فيه مثل هذا الخليط .

وهى حقيقة قديمة أن التاريخ مرتبط بالسياسة ، ولكن كتابة التاريخ كانت تعنى تأمل الماضى (بقدر ما ملك المؤرخون السابقون من أدوات لمعرفته) فكانت ثمرته

العملية هي الحكمة ، أما التاريخ عند المعاصرين فلا يبحث فى الماضى إلا عما يخدم أهداف المستقبل ، ولذلك فإن ثمرته العملية هى تحقيق المطامع ، مهما يملك من أدوات البحث .

وعلى نحو مما نظر كروتشى إلى التاريخ نظر إليوت إلى التراث الأدبى . فإليوت هو القائل : « إن الحس التاريخى يتضمن إدراك حضور الماضى ، لا مضيه فحسب » . وهى عبارة ذكية ، لأنها تحتمل معنيين : اعتبار الماضى فى نشاط الحاضر ، أو إخضاع الأول للثانى . ويقول بذكاء أشد — وعن الأعمال الأدبية هذه المرة : « الذى يحدث حين ينشأ عمل أدبى جديد هو أمر يحدث فى الوقت نفسه لجميع الأعمال الفنية التى سبقته . إن الآثار الأدبية القائمة تؤلف فيما بينها نظاماً مثاليا ، يُعَدَّل حين ينضم إليها العمل الفنى الجديد (إذا كان جديداً حقا) . النظام القائم كامل من قبل ورود العمل الجديد ، ولكى يستمر النظام بعد إضافة الجديد يجب أن يتغير النظام القائم **كله** (التأكيد لإليوت) ولو تغيراً طفيفا . وهكذا يعاد ترتيب العلاقات والنسب والقيم بين كل عمل أدبى وبين المجموع ، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد . »

فالفكرة التى يطرحها إليوت هى أن العمل الأدبى الجديد يغير التراث ، لأن القول بأن التراث يؤثر فى كل إنشاء جديد ، أو أن المنشئ الجديد يستلهم التراث ، قول أعيد آلاف المرات . وما يقوله إليوت عن الأعمال الإنشائية ينطبق ، من باب أولى ، على النقد . وقد كانت رسالة إليوت شاعراً وناقدا — وقد نجح فيها إلى حد كبير — هى « إعادة ترتيب العلاقات والنسب والقيم » فى تراث الشعر الإنجليزى . فإليه يرجع معظم « الفضل » فى زعزعة مكانة ملتون ودريدن وشلى ، ورفع دن وهربرت وهوبكنز . ولكن الشىء المهم هو أن هذا التغيير لم يحدث بصورة تلقائية كما توهم عبارته ، ولم يكن عملية تمت داخل النظام المثالى للشعر كما يصرح ، فليس هناك نظام مثالى لتراث الشعر الإنجليزى ولا أى شعر آخر ، بل هناك نظامان متعارضان على الأقل . وكل إضافة جديدة تأتى ، بما فيها من إبداع مستحدث ، لتنضاف إلى أحد النظامين ، أو أحد التيارين . وهذه العملية تتم غالباً بصورة واعية ، وتتم استجابة لمؤثرات آتية من العالم الفسيح ، بما فيه من مثاليات وماديات ، لا من عالم الشعر وحده .

ولكن مقالة إليوت « التراث والموهبة الفردية » ــ وهى مليئة بمثل هذه المناقضات الذكية ــ تركت أثراً عميقاً فى النقد الغربى بعده . فأصبح المسلك العادى للناقد الحديث أن يفسر الأعمال الأدبية القديمة بحساسية عصره هو ، وأصبح كل عمل إنشائى جديد تعليقا على عمل سابق ومحاولة لهدمه فى الوقت ذاته ، وظهرت فكرة « تداخل النصوص » وفكرة « التفكيك » كتشريعين نظريين لهذا المسلك .

إن الجنين يمكن أن يختنق إذا التف الحبل السرى حول عنقه . وكثير من الأدب الغربى المعاصر يولد ميتا لأن هذه الأنبوبة التى يفترض أن تمده بالغذاء ريثما يتمكن من ابتلاع طعامه تضغط على جهازه التنفسى وتمنع عنه الهواء . إذا كان العمل الأدبى الناشئ يستمد غذاءه من عصارة الأدب المهضومة ، فإنه لا يعيش إلا حين يتنفس هواء الله العريض . ولكن أدباً من هذا النوع يؤدى وظيفة مهمة فى المجتمع الغربى المعاصر : إنه يسد حاجة الفرد المثقف المعزول داخل مجتمع عريض ومتشابه كرمال الصحراء . إنه يجعله مكتفيا بذاته ، يعيش فى عالم من اختياره بل ومن صنعه ، عالم لا علاقة له بالواقع . وعندما ينجح فى إقناع نفسه ، كما يوصيه إليوت ، بأن هذا العالم المثالى له « نظامه » الكامل ، الذى يمكن أن يذيب فيه أسطورته الخاصة ، متخلصا من مسئوليته كإنسان حر ، لأنه وهو المثقف المعزول ، سواء أكان منشئا أم قارئاً ليس إلا واحداً من سكان هذا العالم ، أو رعايا هذه الدولة العظمى ــ عندما ينجح فى إقناع نفسه بذلك يكون قد اختار لنفسه ــ على كل حال ــ سبيلاً أفضل من الجنون أو الانتحار .

الموقف الغربى من التراث هو ــ إذن ــ ناتج من نواتج الحضارة الغربية . والحضارة الغربية هى شكل الحياة للمجتمعات الغربية ، تلك المجتمعات التى تحللت فيها العلاقات الصغيرة المباشرة ــ الأسرية وغيرها ــ وأصبح الفرد فيها « فرداً » كامل الفردية ، كامل الأهلية ، داخل نظام هائل اسمه الدولة ، أو المدينة ، أو الطبقة ، أو فليكن الإنسانية ــ فكلها لا تضمن له أى علاقة واقعية محسوسة بالبشر الآخرين . كلها مجردات لا تسمن ولا تغنى من جوع .

ومجتمعاتنا العربية ليست أفضل بكل تأكيد . وللمثقف العربى همومه التى ينوء بحملها ، وله مصائبه التى يمكن أن تقصف عمره ، ولكن همومه ومصائبه من نوع مختلف ، فلا بد أن يكون له موقف مختلف من تراثه . فما بالنا نراه يحكى مواقف

الآخرين ؟

إن إحدى مشكلاتنا هى أننا لا نملك حضارة الغرب ، ولكننا نعيش على أبوابها كشحاذين ، لأننا لا نملك ، أو لا نعتقد أننا نملك حضارة سواها .

يقول أقوام : بلى ، إننا نملك هذه الحضارة . وأقول : أجل ، نملك ، ولكنها حضارة ماضٍ فقط .

فنحن مغتربون إما فى ماضينا الذى نعجز عن وصله بالمستقبل ، وإما فى مستقبل ليس مستقبلنا . وبسبب من هذا الاغتراب المزدوج تختلف قضية التراث والمعاصرة عندنا عنها فى الغرب . والقطبان المتقابلان عندنا يسميان « الأصالة والمعاصرة » ، وقد جرى هذان المتعاطفان على الألسنة والأقلام فى العشرين سنة الأخيرة بوجه خاص ، حتى عقدت لهما ندوة فى اللجنة الثقافية بالجامعة العربية ، وحتى اتخذتهما إحدى المجلات الأدبية شعاراً لها . فالقطبان المتقابلان عندنا لا يشيران فقط إلى القدم والحداثة أو الماضى والمستقبل ، ولكنهما يشيران أيضاً ــ وربما فى المحل الأول ــ إلى المقابلة بين الأصيل والوافد . فالمشلكة فى الثقافة العربية هى مشكلة هوية قبل أن تكون مشكلة زمن أو تاريخ . وهذا هو ما يؤدى بالمناقشات حولها ــ على المستوى الفكرى العام ــ إلى التخبط فى مجردات ، وعلى مستوى الصراع الحضارى بين الشرق والغرب إلى مختلف الاتجاهات المتعصبة . أما على مستوى الإبداع الأدبى والفنى فلا يزال الخلاف قائماً ، ظاهراً أو خفيا ، بين « المحافظين » و « المجددين » كما كان فى مطالع هذا القرن ، سوى أن المحافظين أصبحوا يرفعون هذا الشعار « الأصالة والمعاصرة » إيماءً إلى أنهم أيضاً يعترفون بقدر من التجديد ، وربما كانوا على استعداد لأن يدخلوا فى دائرة الماضى الذى يمثل الأصالة فى نظرهم بعض أقطاب « المجددين » فى الثلث الأول من هذا القرن مثل العقاد أو هيكل . وإذا كانت كلمتا « المحافظة » و « التجديد » اصطلاحين أطلقهما بعض النقاد ومؤرخى الأدب ، ومن الصعب أن تجد « محافظا » يقر هذه التسمية ، فإن « التجديد » الذى كان وصفا مناسباً عند مجددى الجيل الماضى لم يعد كافيا الآن : فالتيار المقابل لتيار « الأصالة والمعاصرة » هو تيار « الحداثة » . وأهم سمات الحداثة هى المتابعة الصريحة والنشيطة لحداثة الغرب . والهدف المعلن هو أن يصبح الأدب العربى جزءاً من الأدب العالمى ، وهو هدف مغرٍ لأنه يشبع شوق الجميع للخروج من المحلية إلى العالمية .

فالصورة العامة ، حين ينظر إليها من وجهة البحث عن الهوية هى مزيد من الانجذاب نحو الثقافة الغربية . ولعل القائلين بالأصالة والمعاصرة غير واعين بأنهم إذ يتنازلون عن مواقفهم المتشددة السابقة لا يفعلون ذلك عن إرادة واختيار ، ولا عن فهم واضح لما يعنونه بالأصالة ، أو ما يمكن أن تعنيه كلمة « المعاصرة » فى هذا العصر بالذات . أما الذين يلهثون فى آثار الحداثة الغربية فلا يعنيهم أن يفهموا ، لأنهم نقلة ومقلدون .

ولذلك فإن النص العربى المعاصر إذا أراد أن يكون نصاً ذا قيمة فيجب أن ينأى بنفسه عن الدعوتين كلتيهما . يجب أن يعود إلى الجوهر الإنسانى لمشكلة التراث والمعاصرة . وهو الموقف الآنى بين الماضى والمستقبل ، أو النظرة التاريخية إلى الوجود والذات ــ ولكن مع تحديد موقفه الخاص ، طبقاً لظروفه الخاصة ، نحو كل من التراث والمعاصرة .

فعنايتنا بالتراث فى الوقت الحاضر لا تكاد تتجاوز نشر بعضٍ من المخطوطات القديمة . ولكن العمل فى جمع المخطوطات وتحقيقها ونشرها يتم فى معظم الأحيان بصورة عشوائية . وكان قسم المخطوطات فى اللجنة الثقافية بجامعة الدول العربية قد نجح فى تكوين نواة من المختصين بدأت تظهر على أيديهم إرهاصات « منهج » فى جمع التراث وتحقيقه ، ولكن هذا «المنهج » لم يتبلور قط ، ومع تكاثر مراكز العناية بالتراث فى مختلف أقطار العالم العربى ، وسخاء بعض الدول فى الإنفاق على نشر الكتب القديمة ، لم يكن لهذه الحركة تأثير ملحوظ فى الإبداع الفكرى والأدبى . ولعل السبب فى ذلك هو أن المراكز الرسمية وشبه الرسمية التى يكاد يتركز فيها هذا النوع من النشاط الآن ، إنما تعنى بالتراث لإثبات نياتها الحسنة نحو الفكرة العربية أو الإسلامية ، ولذلك فإن الاشتغال بالتراث يبدو أقرب إلى النفاق أو الارتزاق منه إلى الاهتمام الجاد . ويظهر ذلك حين نبحث عن دراسات فى تاريخ الفكر أو الثقافة أو الأدب فنجد كثرة هائلة من هذه الدراسات ، ولا سيما بعد إنشاء عدد كبير من الجامعات فى مختلف أرجاء العالم العربى ، ولكننا نصدم باعتماد أكثرها على الجمع والتلفيق والسرد ، ونقل بعضها عن بعض ، وغياب العمليات النقدية الحقيقية من التحليل والمقارنة والحكم .

ليس وراء العناية الرسمية الأكاديمية بالتراث أى محاولة مخلصة لاكتشاف الماضى ، وهى المقدمة الضرورية لنقده واستيعاب الصالح منه ثم العمل على تغييره . ذلك لأن المشتغلين بالتراث لا علاقة لهم بالحاضر أو المستقبل . ولذلك فإن الكم الذى يظهر منه اليوم ، وهو كبير نسبيا ، لا أثر له فى تكوين الفكر المعاصر أو الفن المعاصر .

وإزاء هذه الطائفة تقوم طائفة أنصار الحداثة . ولأقطابهم عناية بالتراث ولكن على طريقة الحداثة الغربية . وأصحاب الحداثة أكثرهم شعراء وكتاب منشئون ، بعكس أصحاب « الأصالة والمعاصرة » من الأكاديميين التقليديين وأشباههم . وأقطاب الحداثة يصرحون بأن كل مبدع يصنع تراثه الخاص ، وفى غياب الاهتمام التاريخى النزيه والاحترام الحقيقى للماضى والرغبة فى معرفته والتعلم منه يصبح الميدان خالياً لمثل هذه الدعوة . ونحن نجد اليوم أن الأعمال الجديدة المهمة فى مجال الدراسة والإنشاء على السواء هى تلك التى تنهج صراحة نهج الحداثة الغربية . فهناك دراسات بنيوية فى الشعر القديم جنباً إلى جنب مع دراسات مماثلة لشعراء « الحداثة » العرب المعاصرين . وهناك شعر وقصص سيرياليان ، يحملان أصداء من الأدب الصوفى الإسلامى . والطابع الغالب على الحداثة فى انتخابها من التراث هو النماذج الرافضة . واتجاه « الرفض » يوشك أن يكون هو الاتجاه « المقبول » لدى الأكثرية فى العالم العربى اليوم ! فلا عجب إذا لقيت الحداثة ترحيباً واضحاً ولا سيما من الشباب .

والرفض معنى واسع جداً ، لأن كل إنكار للواقع هو رفض ، وكل رغبة فى تغييره هى رفض . الرفض مصادمة للواقع دافعها الإخلاص فى التعبير عن النفس ، وهو — بهذا المعنى — روح الفن . ولكن المناقضة التى أصبحت قانونا فى الثقافة العربية المعاصرة هى أنها تعيش بين رفضين : رفض الماضى ورفض المستقبل ، رفض التراث التقليدى ورفض المستقبل الغربى . إنها تعيش « نفى النفى » فى صورة طريفة جداً لم يفكر فيها كارل ماركس ، فالنفيان قائمان معا وفى نفس الوقت ، وربما بنفس القوة .

ومع أن المستقبل هو الأقوى دائما ، وهو الذى يجر الماضى وراءه ، فإن الماضى الذى يسير مرغماً فى ركاب المستقبل يمكن أن يتمرد فيصبح قوة مدمرة . وأضعف النتائج لهذه الحركة المفروضة أن تعطّل أو تعوّق . ولا خلاص إلا بموقف واعٍ ومستقل بين الحاضر والمستقبل .

والتراث الأدبى يمثل إشكالية خاصة بالنسبة إلى الموقف التاريخى . فالنظرة السائدة إلى التاريخ هى أنه يتجه دائماً نحو الأعلى والأرقى : من تجليات الفكرة عند هيجل إلى التطور الحلزونى عند ماركس إلى نموذج العجلة عند توينبى . ولكن التراث الأدبى يستعصى على هذه النظرة « التقدمية » التى تبدو متأصلة فى الفكر الغربى . فمن المشكوك فيه أن الشعر تجاوز ، فى معنى « الشعرية » ذاته ، قصائد امرئ القيس أو ملاحم هوميروس أو مسرحيات أيسكيلوس . والنظر إلى الرواية على أنها تطور للملحمة (كما يرى لوكاتش) لا يعنى مطلقاً أن النوع الأحدث أرقى من النوع الأقدم . ولا شك أن هذا الملحظ هو أهم ما أعطى للنقد الجديد مشروعيته ومعقوليته . فعالم الأدب يبدو عالماً مستقلاً بذاته ، متعاليا على الزمن ، مناقضاً للتاريخ . ولكننا يجب ألا ننسى أن « استقلالية الأدب » إنما نشأت من فرضية التقدم الشامل والمستمر فى سير التاريخ ، وهى فرضية لا تستند إلى دليل ، بل إنها غير مقبولة منطقيا لأن « التقدم » يقتضى تصور « غاية » أو نموذج أعلى ، وقد قدمت بعض المذاهب « التقدمية » تصورها لهذا النموذج ولكن التاريخ أثبت خطأه : فلا الدولة البروسية ظهر أنها نموذج للمجتمع الحر كما زعم هيجل ولا النظام الشيوعى بدا أقرب منالاً بعد قرابة سبعين سنة من الحكم الاشتراكى . وآثرت المذاهب الليبرالية أن تبقى « التقدم » مفهوماً غامضاً مرتبطاً فقط بتحقيق الرغبات ، وبما أن الرغبات لا تنتهى عند غاية فإن التقدم أيضاً لا ينتهى عند غاية . ولكن المشكلة هى أن جعل « تحقيق الرغبة » هو التقدم ، والتقدم هو القيمة ، معناه أن الإنسان أصبح معبود نفسه ، أو عبد نفسه ، وهو مبدأ أثبت فشله دائماً لأن الأخذ به كان فى جميع العصور والبيئات بداية انهيار المجتمعات والحضارات . ليس التقدم بمعناه التاريخى الشامل قانوناً تاريخياً لا يتخلف ؛ وإذن فالفن لا يشكل شذوذاً عن القانون . ويبقى المبدأ الآخر ثابتاً وهو أن وحدة الحياة الإنسانية فى جوانبها الروحية والمادية وارتباطها بالبيئة والزمن تجعلنا نلتمس فهم الأدب فى ضوء هذه الارتباطات ، دون أن نجعل لحقبة تاريخية معينة امتيازاً خاصاً على حقبة أخرى من حيث القيمة .

نعم إن هناك فى حياة الجماعات لحظات تاريخية مضيئة يمكننا أن نصفها بأنها « لحظات جمالية » كتلك التى يمكن أن يمر بها الأفراد فى خبرتهم المباشرة . ولكن هذه اللحظات لا تكون « عصوراً » . هذه هى « اللحظات القمم » فى حياة الأفراد

والجماعات ، وكونها قمماً لا يعنى أنها غير مرتبطة بما حولها ، بل إن الظروف الزمانية والمكانية المحيطة تسهم فى إيجادها . والتراث العربى الإسلامى زاخر بهذه القمم ، ولكنها ليست جميعا قمما رافضة . بل إن الرفض بمعناه الضيق من الانفصال التام عن الجماعة وقيمها يجعل مثل هذه القيم أقل أهمية من القمم الأخرى التى تبدو تتويجاً لطموح الجماعة نحو الأفضل ، أو رفضها الذاتى لنقائصها وعيوبها .

هذا موقف تاريخى نحو التراث يمكن أن يجعل منه مؤثراً قوياً فى الإبداع العربى الحاضر ، وهو موقف مستند إلى ملاحظات موضوعية أساسية وليس قائماً على مجرد الرغبة . وبما أنه موقف إنسانى فمعيار صدقه فى النهاية هو إمكانية تحقيقه . إنه يضع أمام النص العربى المعاصر (بمعناه الأعم) خياراً جديداً غير الخيارين القائمين الآن : وهما عبادة الماضى أو رفضه . فالنظرة السليمة إلى الماضى تستلزم نظرة مناسبة إلى المستقبل ، وقبول الماضى قبولاً واقعياً واعياً يستتبع النظر إلى المستقبل على أنه شىء يمكن التحكم فيه ، وليس حقيقة مفروضة من الخارج ، نلهث وراءها طائعين أو مرغمين . إنه يعنى — بعبارة أكثر تحديداً — أن النص العربى المعاصر يمكنه — بل يجب عليه — أن يجرب تجاربه الخاصة ، فلا يكون التجريب دائماً حكاية لتجريب الغرب .

وهنا التباس تجب إزالته . فقد يبدو أن الخصوصية التى نتحدث عنها فى التراث أو الإبداع الجديد تعنى النقاء القومى أو الاعتقادى ، الذى لا يلبث أن يتحول إلى انغلاق وتعصب . وليس هذا ما نقصده . فمثل هذه الخصوصية غير ممكنة ، ولا سيما فى عالمنا الحاضر ، وهى أيضاً غير مرغوب فيها حتى لو كانت ممكنة ، لأنها لا تعنى إلا الفقر ومزيداً من الفقر . وفوق ذلك فإن المشكلة يجب ألا تكون قائمة بالنسبة إلى التراث العربى بالذات . فخصوصية هذا التراث البارزة هى انفتاحه غير العادى على تراث الأمم الأخرى ، وشجاعة أسلافنا فى تقبل ذلك التراث تفوق بكثير شجاعة أعظم شجعاننا . ولكن شجاعة اولئك الاسلاف كانت مستندة إلى العلم ، بقدر ما أسعفهم زمانهم ، وشجاعتنا تستند غالباً إلى التبجح الذى يعبر عن شعور عميق بالضعف وفقدان للثقة بالنفس .

وما دام الجميع يسلمون بأن الإبداع والتراث نقيضان متلازمان ، فإن تصحيح النظرة إلى التراث شرط لازم للإبداع الفردى . ولا خطر من القول إن النظرة إلى

التراث هى من نوع الأساطير الجماعية التى تخلق بها الشعوب وجودها . ومن خلال هذا الوجود فقط يمكن أن تتفتح الأساطير الفردية وتزدهر .

النص الأدبي بين المحاكاة والاختراع :

أوضحنا آنفاً أن العلامات التى تتألف منها الرسالة الأدبية ، وكذلك العمل الأدبى نفسه بوصفه علامة ، لا يلزم أن يشيرا إلى مدلول خارجى ، أى إلى واقع مادى أو اجتماعى ، ففى الإمكان دائماً أن تشيرالعلامة إلى علامة أخرى ، فتشير الكلمة إلى كلمة ثانية وهذه إلى ثالثة وهكذا إلى مالا نهاية ، ويشير النص الأدبى إلى نص آخر أو إلى مجموعة من النصوص أو إلى الأدب كعالم قائم بذاته . ومع أن هذا التشابك ممكن حقا ، فإن مشكلة الأدب الغربي المعاصر والنقد الغربي المعاصر هي أنهما لا يريان غيره ، أو بعبارة أخرى أنهما لا يعترفان بوجود مدلول واقعي ، مادى أو معنوى ، خارج نظم الرموز . العالم نفسه « غابة من الرموز » كما عبر بودلير ، طليعة المحدثين . وإذا فقدت « الشجرة » مثلاً حقيقتها الموضوعية ، فمن الممكن أن ينسب إليها الشاعر أى وصف يختاره . ليس من الضرورى أن تكون هناك علاقة (كما يقول علماء البيان) بين معناها الشائع والوصف الجديد الذى يخلعه عليها الشاعر ، فقد أصبحت مجرد رمز داخل منظومة من الرموز فى القصيدة ، فهى إنما تكتسب معناها من موقعها داخل هذه المنظومة ، أى من علاقاتها بسائر الرموز المستخدمة فيها . وهذا الوصف ينطبق فعلاً على كثير من النصوص الحديثة . ولكن هناك طائفة أخرى من هذه النصوص تقتصر على هدم العلاقات الطبيعية بين الكلمات ، التى تعبر بدورها عن نظام (متصوَّر) للأشياء ، دون أن يقيم أى علاقات جديدة بينها . أى أنها تنفى دون أن تثبت شيئا ، زاعمة أنها بذلك تبقى النص « مفتوحاً » لكل الاحتمالات التى يمكن أن تخطر على ذهن القارئ . وفى أدبنا المعاصر عيّنات من هذه النصوص الحديثة التى تفتقر إلى أى نظام ، مع أن الحداثة عند الغربيين — حتى فى أشد النصوص تطرفاً — تنحو دائماً نحو النظام ، إلا أنه نظام شكلى (وقد يبلغ النهاية فى الدقة والصرامة) ، وكأن وراء ذلك قصداً إلى « اللامعنى » باعتبار « اللامعنى » هو فى ذاته معنى ، إذ إنه لا يكتفى بنفى أى معنى عن النص ، بحيث يبقى النص مهوّشاً لا يفهم منه أى شىء ، ويمكن فى الوقت نفسه أن يفهم منه أى شىء ، بل يحرص عن طريق الهدم الشكلى المنظم للمعانى المعروفة

على « إثبات » زيف هذه المعانى (انظر « سميوطيقا الشعر » لريفاتير) . فالحداثة عند القوم حداثة ثورية ، منبتها فى الماركسية والوجودية واللاسلطوية (التى ترجمناها ، حسب ميلنا الفطرى ، بكلمة « الفوضوية ») . وأصحاب الحداثة عندهم يعدون أنفسهم ثوريين فى الفن ، ويدخلون أحياناً فى أحلاف مع الثوريين السياسيين . أما حداثتنا فقد نبتت فى تربة الضياع ، وترعرعت فى ظل الاستبداد السياسى ، وجرت فى ذيل الأساليب الفنية الضعيفة ، فهى لا تملك القدرة ولا الجرأة على نقض شىء من الواقع ، إنما قصاراها أن تفقأ عينيها فلا تراه . وهى مع ذلك تتبع كل ناعق ، وتلقى بنفسها ، من الرأس إلى القدمين ، فى كل تيار .*

ويكاد المرء لا يصدق أن الفن ، حتى وقت قريب جدا ، كان ينظر إليه فى العالم الغربى على أنه محاكاة للواقع (وإن تطور مفهوم **المحاكاة** تطوراً كبيراً منذ أفلاطون وأرسطو) ، وأن آورباخ أصدر كتابه « المحاكاة » بالألمانية سنة ١٩٤٦ ، وظهرت ترجمته الإنجليزية سنة ١٩٥٣ ، وكان من الكتب المفضلة لدى مدرسة « النقد الجديد » فى الخمسينيات . وقد جعل آورباخ لكتابه هذا عنواناً إضافيا « تصوير الواقع فى الأدب الغربى » ، وبناه على تحليل فقر مختارة من الأدب الغربى مبتدئا بهوميروس ومنتهياً بفرجينيا وولف ، مرورا بتمثيليات الأسرار وقصص العصور الوسطى التى كان لها نصيب غير هين من الكتاب . وفى جميع هذه النماذج يبين آورباخ أن الفنان كان دائماً يحكى الواقع ، وإن اختلفت نظرته إلى الواقع بحسب معتقداته وقيم عصره . المهم أن الواقع كان « هناك » ، كان له وجود خارج وجود الفنان ، وكان الفنان يحاول الإمساك به وإدماجه فى رؤيته للكون .

وهنا يجب التمييز بين نظرتين نقديتين : نظرة تربط الفن بالنظام المعرفى السائد فى عصر ما ، فهذا النظام يحدد مجال رؤية الكاتب بشروط معينة (مثلا : أن الأدب المسيحى فى العصور الوسطى يربط كل ما هو أرضى بمملكة الله التى تنتهى عندها كل المعاناة البشرية ، ومن ثم فلا مكان فيه للتراجيديا) ونظرة ترى أن الفن ، مهما يكن توجّهه ، لا غنى له عن استخدام لغة حسية تربطه بالواقع المباشر . والنظرتان

* كانت لدينا نسخة أمينة — على الأقل ! — من الحداثة الأوربية فى جماعة « الفن والحرية » التى تسمت أيضاً باسم « الخبز والحرية » ، إشارة إلى الارتباط بين الثورية الفنية والثورية السياسية — وأصدرت مجلة « التطور » التى ظهرت منها بضعة أعداد بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٠ . ولكن العالم العربى ، والمصرى خاصة ، كان له فى تلك الأيام مناخ مختلف .

متمايزتان وإن كان آورباخ لا يميز بينهما . فالاختلاف بين أدب وأدب يكون حسب النظرة الأولى اختلافاً فى المرئى ذاته ، أما بحسب النظرة الثانية فهو اختلاف فى طريقة الرؤية . والاختلاف الذى يتبع النظرة الأولى يكون اختلافاً فى النوع الأدبى والمادة الأدبية ، والاختلاف الذى يتبع النظرة الثانية يكون اختلافاً فى العبارة . ولكن آورباخ استخدم فى الكتاب كله مفهوماً للأسلوب قريباً من ذلك المستخدم فى الفنون التشكيلية وهو يشمل الجهتين معاً ، فلم يحاول التمييز بينهما . وتظهر الحاجة إلى هذا التمييز حين نصل إلى الأدب المعاصر . فهذا الأدب ليس أقل ميلاً إلى اللغة الحسية من الآداب السابقة عليه ، بل إنه يفوقها كثيراً من هذه الناحية ، إذ إن الفنان المعاصر لم يعد يتقيد بالمواضعات القديمة الراجعة إلى اجتماعية الأدب ، والتى تفرض شروطاً معينة لأناقة الأسلوب . وهكذا يمكننا أن نقول عن ملارميه مثلاً إنه أكثر « واقعية » من جميع الشعراء السابقين . ولكننا إذا نظرنا إلى الواقعية كموقف معرفى اختلف حكمنا جدا . فملارميه وشعراء الحداثة عموماً يستخدمون الصور « الواقعية » لإلغاء الواقع ، وحيلة « الوصف المتناقض » (oxymeron) شائعة جداً عندهم : « الخواء الطنان » ، « الشيء الذى يعتز به العدم » ، « المسدس ذو الشعر الأبيض » ، « لقد حصلت الوفاة الآن فقط ولكنى حى ومع هذا فلم يعد لى روح » (هذه الأمثلة كلها مأخوذة من مقالة ريفاتير الآنفة الذكر) .

لقد تجاوزت « الرواية الجديدة » المرحلة التى وقفت عندها فرجينيا وولف كما تجاوزت فرجينيا وولف نظرة بروست إلى الواقع . إن « واقع » بروست يتمثل فى دفائن الذاكرة التى ينبش عنها بإلحاح ، فالواقع الثمين فى نظره ، الواقع الجدير بالاهتمام ، هو ذلك الذى أصبح موطنه الإنسان ، الإنسان الفرد ، واختلط بوجوده . ولكن فرجينيا وولف تصور حاضراً دائماً منبثاً فى تلافيف الوعى الفردى . ومن ثم فالحاضر عندها ليس هو الواقع الخارجى . وعندما يختلط مفهوم « الحاضر » بمفهوم « الواقع » يصبح من السهل علينا أن تصف فنها بأنه واقعى أكثر من الحياة الواقعية نفسها . أما الرواية الجديدة فقد اقتربت جداً من النظرة السيريالية (فوق الواقعية) ، فكلتاهما تلغى الواقع الخارجى إلغاء ، وإن اختلفت الطريقة . إن السريالية تعتمد لغة الحلم ، وتصطنع التناقضات اللافتة ، أما الرواية الجديدة (عند روب جرييه مثلا) فإنها تصطنع لغة واقعية تكاد تقترب من لغة العلم ، ولكنك إذا أردت أن تجمع

من هذه اللغة وصفاً واقعياً يحكى شيئا من الأشياء الخارجية ويضعه فى مكانه بين الأشياء الأخرى وجدت الوصف يهدم بعضه بعضا ، وإن أردت أن تجمع أحداث قصة وجدتها بلا بداية ولا نهاية ــ ليس لأن أحداث الحياة الواقعية تستعصى على تحديد بداية ونهاية بل لأن الرواية لم تعد تحاول محاكاة الواقع ، أو ــ إذا أوغلنا فى التحليل أكثر من هذا ــ لأن وعى الإنسان بالواقع لم يعد يرى فيه أى منطق يرتب حدثاً على حدث .

لذلك أطلق بعض النقاد على طريقة الرواية الجديدة اسم « الشيئية » . وهذه مناقضة أخرى فى الأدب الحديث عموما ، ولو أننا نجده فى الرواية أوضح منه فى الشعر ، كما وجدنا التعبير الحسى أوضح فى الشعر خاصة . فالحداثة وإن كان منشؤها رفض الواقع والتعمق فى الذات فإنها ليست مثالية أفلاطونية تبحث عن « الحقائق » داخل النفس . إنها لا تزال متعلقة بالأشياء الخارجية وإن لم تكن مؤمنة بحقيقتها . ولعل الأصح أن يقال عنها إنها فى صورتها النهائية تعبير عن الفصام بين الإنسان المعاصر والواقع . من هذا الفصام يحاول الفن المعاصر أن يخلق أسطورته . ومن هذا الفصام يأتى الشبه اللافت بين أنجح الأساطير الحديثة وبين الصور القديمة للأسطورة ، حين بدأ الإنسان يعى ذاته ككيان مستقل عن الخارج ومناقض له (راجع « البطل فى الأدب والأساطير » ــ الباب الثالث) .

هل يشير هذا الشبه إلى احتمالات « ما بعد الحداثة » ؟ إذا كنا نرى الحداثة ، فى الأصل ، تطوراً للثقافة الغربية فيجب أن ننظر إلى احتمالات المستقبل أيضا داخل ظروف هذه الحضارة . ويبدو لنا أن الحضارة الغربية بلغت فى احترام فردية الفرد مستوى رفيعاً لا يمكنها التنازل عنه ، بل إن هذا الاحترام هو وجهها المشرق أمام حضارات العالم . ولكن فردية الفرد مهددة الآن بمؤسسات عملاقة . فهل تفكك هذه المؤسسات أم تفكك الفردية ؟ إن الأدب الغربى المعاصر يجرب تفكيك الاثنين فى وقت واحد : يلغى كل المواضعات التى تتحكم فى النص (مواضعات الواقع المادى والاجتماعى والفنى) ويلغى ذاتية الفرد فى الوقت نفسه . وفى رأينا أنه لا يمكن الاستمرار فى إلغاء الاثنين معاً . فالخواء مقدمة لظهور سلطة جديدة . لهذا نرى أن الأدب الغربى يمر بفترة تجريب قاسية ، وطبيعة الأمور أن تنتهى هذه الفترة ــ مهما تطل ــ باختيار أحد الحلين : فإما حل كلاسىّ يغلِّب المواضعات ، وإما حل

رومنسى يغلب الذاتية . وكلاهما ينطوى بالضرورة على درجة من التصالح مع الواقع . ومثل هذا التصالح يتم فى الحياة قبل أن يتم فى الأدب ، وإن كان بمقدور الأدب أن يهيئ النفوس للنهوض به أو تقبله .

أما الحداثة التى يحتاج إليها أدبنا العربى فهى حداثة نابعة من داخله . فالأدب العربى ظل وثيق الصلة بالواقع منذ العصر الجاهلى إلى أواخر القرن الرابع الهجرى . ومع غلبة الاتجاه المحافظ فإنه لم يكبت الإبداع الفردى . والذين يتهمون الشعر العربى بأنه جمد على طريقة الجاهليين يمكنهم أن يقارنوا بين هذا الجمود وبين ثبات قالب التراجيديا فى الآداب الغربية كما وضعه أرسطو إلى القرن السابع عشر . ولكن أواخر القرن الرابع وأوائل الخامس شهدت انقلابات مهمة فى الإبداع الأدبى العربى مردها جميعا إلى كسور أصابت علاقة الشعر بالواقع . لقد وجد شعر عبثى فيما سمى بالقصائد الساسانية ، ووجد شعر تأملى فلسفى لدى أبى العلاء المعرى ، ووجد — وربما كان هذا هو التيار الأقوى — شعر زخرفى لا علاقة له بالواقع لدى أصحاب البديع . ولم يسلم من هذا الانكسار إلا فنون الأدب الشعبى وما جاورها من الأدب الفصيح كشعر البهاء زهير والبوصيرى ونثر الوهرانى .

أما أدبنا الحديث منذ بداية النهضة فلعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن التجارب الكثيرة التى خاضها ، محتذيا نماذج من التراث تارة ، ونماذج من الآداب الغربية تارة أخرى ، تمثل تجارب الشعوب العربية فى كل الأشكال الحضارية ، فى الاقتصاد والتشريع والتعليم وسائر جوانب الحياة ، وكأنها مازالت تتهيب التعامل المباشر مع واقع الحياة العربية ، أو تفتقر إلى دليل نظرى يهديها فى هذا التعامل . والأدب هو أولى الأشكال الحضارية بأن يرسى قيماً إيجابية للحياة العربية . ولهذا تبدو الحداثة الغربية مقحمة عليه ، أو — إذا نظرنا إليها فى سياقها التاريخى — قمة مرحلة من التخبط .

النص الأدبى بين الوحدة والتعدد :

لا خلاف على أن الاستعمال الأدبى للغة يختلف عن الاستعمال العادى وعن الاستعمال العلمى . لهذا قال الجاحظ إن المعانى مطروحة فى الطريق وإنما العبرة بتخير اللفظ وحسن السبك . ومن قبله أفرد أرسطو « العبارة » بالبحث حين درس الخطابة

والشعر ، وأدخل « الكلام الممتع » فى تعريف التراجيديا . كلا الرجلين ــ إذن ــ نظر إلى اللغة على أنها عنصر متميز من عناصر العمل الأدبى ، مهما تكن الفروق بينهما فيما عدا ذلك . أفضت هذه النظرة إلى اعتبار اللغة زينة أو تحسينا أو كسوة للمعنى ، وهذه كلها تشبيهات مستعملة عند القدماء ، وقد ساعدت على نمو علم البيان أو علم البلاغة على حساب النقد . وقد استمر ذلك طوال العصور الوسطى فى الشرق والغرب على السواء . ولكنه أثمر لدى البلاغى العربى العظيم عبدالقاهر الجرجانى نظرية فى طبيعة المعانى الأدبية لا تزال جديرة بالاهتمام حتى اليوم .

لقد ميز عبدالقاهر ، بوضوح تام ، بين مستويين للمعنى : المعنى المباشر (أو الأول) الذى يدل عليه ظاهر اللفظ ، والمعنى العقلى (أو الثانى) الذى يستخلص من المعنى الأول . وبين القيمة النفسية ــ من حيث التأثير والإمتاع ــ لهذه الطريقة غير المباشرة فى أداء المعنى . وهكذا تجاوز التشبيه القاصر (الزينة أو الكساء أو الجسم للمعنى) إلى وصف علمى لكيفية عمل العبارة الأدبية .

ولكن النظر إلى العبارة الأدبية على أنها طريقة ممتعة لعرض معنى معروف سلفا ، ظل سائداً لدى الكلاسيين فى الشرق والغرب ، ولم يتبدل إلا بظهور المذهب الرومنسى . فقد أصبح « التعبير » الشخصى هو كل شيء، هو المسيطر على المعنى واللفظ معاً بواسطة الخيال المبدع ، ومن ثم أصبحت للفظ فى ذاته منزلة ثانوية . لم يعد جمال الصياغة قيمة أدبية ، ولم يعد هناك معنى ظاهر وآخر مستتر ، وإنما أصبح اللفظ الأقوى تعبيراً هو اللفظ الأجمل . ومعنى ذلك أن الارتباطات الوجدانية التى يثيرها اللفظ أصبحت أهم من المعنى الذى يدل عليه . وهكذا دخلت فى النقد عبارات مثل إيحاء اللفظ وظلال المعنى والكلمات المشعّة والمضيئة الخ . ومعلوم أن هذا الاتجاه أدى فى المراحل المتدنية من الرومنسية إلى عجينة من الكلمات التى تنز بعاطفية مائعة ، وكان رد الفعل لدى البرناسيين بالعودة إلى لغة تشكيلية منحوتة نحتا كالتماثيل الإغريقية . وتحت عباءة البرناسية ولدت الرمزية التى احتفظت من « الإيحاء » بعنصر مهم جداً وهو العنصر الموسيقى ، وبالغت فيه ، كما وسعت حدود الاستعارة حتى أصبحت رمزاً . والواقع أن تراث الرومنسية الفكرى لم يندثر مع شيخوخة الفن الرومنسى . فأهم ما فيه ، وهو التعبير الفردى ، دخل فى أدوار حياة جديدة كما دخل فى صراعات جديدة . والذى يعنينا هنا أن النص الأدبى لم يعد

نصا مسطحا ، أى نصا ذا بعدين (عبارة وغرض ، أو لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون) بل أصبح نصا مجسّما ، أى ذا أبعاد ثلاثة : فالعبارة أو المعنى المباشر ، والمعنى الثانى أو القصد الذى يدل عليه المعنى الأول ، لا يمثلان إلا سطح العمل الأدبى ، ولكن وراءهما عمقا هو الذى يعطى العمل وحدته وشخصيته .

لقد أدينت الرومنسية من جميع الاتجاهات التالية تقريبا لأنها أصبحت ذاتية مفضوحة ومتهالكة ، ولكن هذه المذاهب نفسها ازدادت إيغالاً فى الذاتية لأن الفنان أصبح أشد انعزالاً عن مجتمعه . إنما الاختلاف أن الذاتية الحديثة ذاتية مركبة ، فهى تراقب نفسها وتحلل نفسها ، كالذى ينظر إلى صورته فى بهو من المرايا المتعاكسة . وهذا الوعى المرهف والمركب لدى المبدع استتبع وعيا مماثلا لدى الناقد ، فاكتسب النقد المعاصر براعة لم يسبق لها نظير فى تعقب المعانى الخفية والمتشابكة للنص ، ولم يمارس هذا البحث فى النصوص المعاصرة وحدها بل راح يفتش فى النصوص القديمة أيضا . ويمكن للمرء أن يخاطر بالقول إن أساليب الإنشاء يمكن أن تتغير ، بل سوف تتغير حتما ، ولكن هذا الكسب الذى حققه النقد فى تعامله مع النصوص سوف يبقى .

لقد أقام رتشاردز نظريته فى القيمة على تحرير الإرادة بإشباع أكبر قدر من النزعات المتعارضة عن طريق الفن . ومن الحقائق المشهورة أن الحضارة الحديثة تحفل بالنزعات المتعارضة . لذلك لم يكن غريبا أن يهتم النقد ببحث تعارض المعانى فى العمل الأدبى ، وكيف يمكن للعمل أن يحقق الوحدة من خلال هذا التعارض . ربما لأول مرة يجد القارئ نفسه قادراً على الاستجابة لأجزاء العمل ، دون أن يستطيع الخروج منه بانطباع موحد . لهذا وقف كثير من القراء حائرين أمام شعر إليوت . وقال لهم رتشاردز ببساطة (الطبعة الثانية من « قواعد النقد الأدبى » ، ١٩٢٦) إن الشاعر الذى يُحكم أصعب ما فى الفن لا يعجزه أن يحكم أيسره ، فليس أسهل من أن تنظم القصيدة فى خيط واحد . ولكن القراء يخطئون حين يبحثون عن مثل هذا الخيط فى شعر إليوت . فالوحدة عنده ليست وحدة فكرية بل وحدة شعورية . ولا شك أن هذا الكلام بدا غريبا للكثيرين من قراء رتشاردز وقراء إليوت الذين ألفوا ، حتى ذلك الحين ، أن تكون وحدة الشعور مرتبطة بتدفقه وبساطته ، فى حين أن « الشعور » عند إليوت يأتى غالباً فى لغة مزدحمة بالدلالات الأنثروبولوجية

والإشارات الأدبية ، ولا يأتى بسيطا أبداً ، بل هو دائماً ملتبس ، ولذلك فإن القارىء يجب أن يبذل كثيراً من الجهد ليصل من خلال هذا الالتباس إلى وحدة الشعور . وهى وحدة من نوع جديد : ليست الوحدة المنطقية التى تحدث عنها أرسطو (بداية ووسط ونهاية — كل جزء مترتب على ما قبله وسبب لما بعده) ، ولا الوحدة العضوية التى تحدث عنها الرومنسيون (الشعور هو الذى يفرض الشكل) ولكنها وحدة تأليفية أشبه بالتأليف الموسيقى ، ولذلك يسميها رتشاردز « موسيقى الأفكار » ، ويتحدث عن روعة الإيقاع عند إليوت ، ومقصده من « الإيقاع » ، بدون شك ، التأليف بين الأفكار ؛ ولعل الوزن الشعرى والتناسب الصوتى لم يخطرا بباله فى هذا السياق . .

معنى جديد للوحدة ، ومعنى جديد للشعور ، اكتشفهما النقد من خلال أسلوب جديد فى الشعر . ولكن الأهم أنهما فتحا الباب لتقييم جديد للشعر كله ، على اختلاف أساليبه . لقد أشار رتشاردز فى هذا التذييل المختصر الذى ألحقه بكتابه « قواعد النقد الأدبى » إلى أن الالتباس الشعورى موجود بصورة حتمية فى كثير من الشعر الجيد ، واستشهد بـ« هملت » والأجود من سوناتات شكسبير . وأحسب أن هذه الإشارة هى التى فتحت الباب أمَام إمبسون ، تلميذ رتشاردز ، ليؤلف كتابه « سبعة أنواع من الالتباس » (١٩٣١) ، معتمداً فى القسم الأكبر من شواهده على شكسبير . ويمكننا أن نصعد بالالتباس الشعورى ، فى أعمق أشكاله ، إلى أبعد من شكسبير كثيراً : إلى هوميروس مثلا ، حيث لا يكاد يخلو موقف واحد فى ملحمتيه من هذا الالتباس ، ولا سيما الكتاب السادس من الإلياذة ، حيث يودع هكتور زوجته أندروماك ويقبل طفله الرضيع وهو ذاهب إلى معركة مصيره فيها القتل .

وقد ظلم الشعر العربى القديم ظلماً بيناً حين طبقت عليه مقاييس الشعر الرومنسى فحكم عليه بأنه خالٍ من الشعور وخالٍ من الوحدة . وقد حاولت فى موضع آخر (« جماليات القصيدة التقليدية ») أن أعرض نماذج من الوحدة الشعورية فى القصيدة العربية . ولم أكن أفكر فى شعر إليوت ولا فيما قاله عنه رتشاردز ، فالفرق بعيد جداً بين الأسلوبين ، ولكننى لا أحسب أنى كنت مستطيعا أن أقوم بهذه المحاولة لو لم يحررنا النقد المعاصر من مصادرات النقد الكلاسى والنقد الرومنسى

جميعا ، بحيث أمكن أن نرى شعرنا القديم فى عمقه الإنسانى .

ولكن كتاب إمبسون كانت له بعض الآثار السيئة فى النقد المعاصر . ولا شك أن هناك جهوداً نقدية أخرى — وفوق هذه الجهود جميعاً مؤثرات ثقافية قوية — شاركت فى إحداث هذه الآثار . وأعنى بوجه خاص توهم أن الالتباس أو تعدد المعنى صفة ملازمة للغة الأدب ، إن لم تكن مقومها الأصيل ، وبذلك يقتصر عمل الناقد أو المفسر على اكتشاف المعانى المختلفة للنص الواحد ، وهذا ما عمله إمبسون فى كتابه ، ولو أنه يتحدث أيضا عن الوحدة من خلال التعدد ، بل ومن خلال التناقض ، مستعينا بنظريات فرويد . وقد نص رتشاردز على أن الالتباس مرحلة فى الفهم يجب أن يتجاوزها القارئ ، ولو أن النص نفسه يوصف بالالتباس إذا احتاج إلى مثل هذا الجهد فى الفهم ، وليست كل النصوص بمنزلة سواء فى ذلك .

وإذا كان الوقوف عند هذه المرحلة معناه العجز عن القراءة الصحيحة أو الكاملة ، فإن الشعار الذى تمسك به أصحاب النقد الجديد « أن القصيدة لا تقول بل تكون » معناه — إذا أخذ على ظاهره — أن تلقّى الشعر لا يتطلب بذل أى مجهود لفهمه ، بل أن الطريقة المثلى لهذا التلقى هى صرف النظر كليا عن المعنى ، اكتفاء برؤية العلاقات الشكلية داخل النص . أما الذين ذهبوا إلى أن النص ليس له معنى كلى واحد يمكن الوقوف عليه ، من التفكيكيين والسميوطيقيين ، فقد جعلوا القراءة والكتابة كلتيهما ضرباً من العبث .

ولا يحسبن أحد أن جميع السميوطيقيين يقولون بذلك . ويكفى أن أحيل القارئ على مقال ريفاتير « سميوطيقا الشعر » ، حيث يتحدث عن « بؤرة رمزية » للقصيدة ، يعود فيسميها « مولِّداً » ، ولو أنه يربطها بكل ما هو خارج عن المألوف (أو « خارج على النحو » حسب تعبيره) فى لغة القصيدة . هذا الخروج عن المألوف يمكن أن يصل إلى حد إنكار الواقع جملة ، بحيث تصبح البؤرة أو المولد هى كلمة « لا شىء » . ولكن لريفاتير مقالاً تاليا عنوانه « التفسير واستحالة التحديد » يناقش فيه سميوطيقيا بارزاً آخر وهو تودوروف حول الغموض الأساسى فى لغة رامبو . ومع تسليمه بأن قارئ هذا الشعر ، وما يجرى مجراه ، يصدم ويضطر إلى التوقف حين يعجز عن استخراج معنى متماسك من سلسلة الكلمات ، ففى رأيه أن هذه الصدمة نفسها هى أول الطريق إلى الفهم ، أو إلى تثبيت المعنى ، وذلك

بأن يُقرأ النص رأسيا ، عوضاً عن قراءته أفقيا ، أى بأن نتتبع النموذج الذى يتكرر فى القطعة بين كلمتين أو أكثر . وسيرى القارئ أن هذا النموذج يحمل فى ظاهره « النص المتداخل » أى اللغة المشتركة ، وفى باطنه التحريف المتعمد الذى يجريه الشاعر فى هذه اللغة . ومع أن ريفاتير يسخر من فكرة « الالتباس » التى قال بها إمبسون ، ناعتاً إياها بأنها فكرة بالية ، فإنه يعمد فى تحليله لإحدى قصائد رامبو القصيرة إلى الطريقة التى اتبعها إمبسون فى معظم تحليلاته (ولكن مع استغلال فكرة « الانحراف » المعروفة فى علم الأسلوب) : فيفتش فى الشروح المعجمية للكلمات ، حتى يكتشف الارتباطات الجديدة التى استخرجها الشاعر من الربط بين هذه الكلمات على نحو مغاير للمألوف . وهكذا يصبح ظاهر التعبير هو « النص المتداخل » أو اللغة المشتركة ، وباطنه هو المعنى المتميز أو اللغة الخاصة بالشاعر .

والمهم فى هذه المناقشة أن كلا الناقدين يرفض التهويم الشعرى والنقدى ، الذى يحسب أن الغموض ميزة للشعر الحديث ، فينظم بلا رابط ، أو يفسر بلا ضابط . والخلاف بينهما منحصر فى أن ريفاتير يرى أن الشعر الحديث قابل للتفسير ، فى حين أن تودوروف يذهب إلى أن هذا الشعر لا يمكن تحديد معناه ؛ ومع أنه يقول عن رامبو ، فى سياق يشعر بالاحترام ، إنه « أحدث ثورة فى اللغة » ، فقد قال عنه قبل صفحتين ، وأورد نصا توقف أمامه محقق ديوانه : هل كتبه رامبو على هذه الصورة أو حدث خطأ من الطابع فانزلقت إلى السطر كلمتان من السطر السابق : « إن خاصية نص رامبو هى بالضبط أنه جعل مثل هذا التردد ممكنا ، أنه كسب حق المواطنة فى الأدب لمثل هذه النصوص التى لا يمكن تحديد معناها . والأهمية التاريخية لهذه الحركة ، فى ضوء ما صار إليه الشعر الغربى فى المائة سنة الأخيرة ، أهمية لا تمكن المبالغة فيها — كما أعتقد — مهما قيل . » (« الرمز والتفسير » ، صص ٨٢ و ٨٤) .

وقارئ هذا الكتاب « الرمز والتفسير » يمكنه أن يلاحظ أن الالتباس الناشئ عن تناقض الدوافع قد ترك آثاراً واضحة فى النقد ذاته . ولا غرو ، فالنقد والإنشاء كلاهما يرجعان إلى مناخ ثقافى واحد ، ولكن الشىء المهم الذى يجب التنبه إليه فى هذا الصدد هو أن النقد حين يقنّن يسبغ مشروعية بل واحتراماً على أنواع معينة من الكتابة الإنشائية ، وهذا قانون تاريخى لا يتخلف . فإن كان رامبو قد كسب

بشعره حق المواطنة لهذا النوع من النصوص ، فإن النقد هو الذى مَنح هذا الحق ، حتى أصبح مجرد المساءلة فيه أمراً مستهجناً ، ومخاطرة بسمعة المنشئ أو الناقد .

هذا الانقلاب الذى حدث فى الشعر ونقده له نظير فى الأدب القصصى ونقده ، إلا أنه لم يقع بهذه الحدة ، نظراً لأن الأدب القصصى قد عرف « المثل » منذ الأسفار الدينية الأولى . فالأمثال قصص لها معنى ظاهر ومعنى باطن . وقد فسّرت روايات كافكا على أنها أمثال تعبر عن ضيعة الإنسان ، أو فئة من الناس ، أو كافكا شخصيا ، فى ظروف الحياة المعاصرة . وبقريب من هذا فسرت « أولاد حارتنا » و « الطريق » لنجيب محفوظ . ثم كانت العناية المتزايدة بدراسة الأساطير سببا لتعميق هذا الاتجاه وتوسيعه ، والاتجاه به ــ فى الوقت نفسه ــ نحو معانٍ أكثر خفاء ، وهكذا فسرت « السمان والخريف » ــ وهى رواية تنتمى ، ظاهريا على الأقل ، إلى المرحلة الواقعية فى إنتاج نجيب محفوظ ــ على أنها تعكس أساطير الخصب والعقم (صلاح عبدالصبور « وتبقى الكلمة ») .

على أن الرواية تشهد الآن موجةشبيهة بما أحدثه رامبو فى الشعر . فهى رواية « مفتوحة » أى أنها تقبل مالا نهاية له من التفسيرات . وقد يصبح لهذا النوع من الكتابة الروائية « حق المواطنة » فى عالم القصص عما قريب . وإن كان من الصعب أن يحقق الغزو الذى حققه نظيره فى عالم الشعر ، نظرا لأن لغة القصص إما مجازية شفافة كما فى الأمثال وإما واقعية محاكية كما فى الرواية الحديثة (التقليدية) ، وإذا تلفعت بالغموض كانت إلى الشعر أقرب .

وعندنا أنه يجب التمييز بين صفات ثلاث للنص الأدبى (وإن كانت كلها خارجة عن المعنى البسيط المسطح) : الغموض ، وتعدد المعنى ، وتعدد المناظير . فأما الغموض فهو سمة فى الأدب المعاصر ولا سيما الشعر ، وقد بينا أسبابه . وصفته على أساس نظرية الاتصال أن هناك تفاهما ضمنيا بين الشاعر والقارئ على أن ينظم الشاعر ما يريد من الألفاظ ، ويتخيل القارئ ما يريد من المعانى .

وتعدد المعنى ارتبط بتفسير النصوص الدينية على الخصوص ، ووجد فى آداب لها مسحة دينية كالأدب الصوفى . فالفكر الكنسى المسيحى فى العصور الوسطى جعل لنصوص الكتاب المقدس معانى أربعة : معنى حرفيا ومعنى تمثيليا ومعنى أخلاقيا ومعنى غيبيا . وقال بعض علماء التفسير عند المسلمين : لا يفقه المرء حتى يرى

القرآن وجوها . وذهبت بعض الفرق إلى أن الآيات لها ظاهر وباطن . فتعدد المعنى مثل الغموض مرتبط بظروف حضارية معينة ؛ وصفته من حيث علاقة القائل بالقارئ أن كليهما عارف بالمعانى المتعددة التى يحمل عليها النص ، ومتى يكون ذلك ، وفى أى النصوص .

وأما تعدد المناظير فمعناه أنك إذا نظرت إلى العمل من وجهة المعاناة النفسية الفردية مثلا وجدت له معنى ، وإذا نظرت إليه من وجهة الأحوال الاجتماعية وجدت له معنى ثانيا ، وإذا نظرت إليه من وجهة التأملات فى الحياة الإنسانية أو فى الكون وجدت له معنى ثالثا . وقد تتعدد المعانى أو تتخصص أكثر من هذا بتعدد المناظير وتخصصها . ويدخل فيما نسميه تعدد المناظير أن تكون للعمل دلالة واقعية تاريخية إذا نُظر إليه جزءاً جزءاً ، وتكون له دلالة ميتافيزيقية إذا نظر إليه فى مجموعه . وأحسب أن هذا القول ينطبق بصورة واضحة على رواية « الحرب والسلام » لتولستوى . وتعدد المناظير فى العمل الواحد يقتضى وضعاً هندسياً محكماً فى العلاقة بين أجزائه . وهو يوجد فى كل عمل أدبى كبير ، ولا يرتبط بأوضاع حضارية معينة .

وتظل المسئولية مشتركة ، على كل حال ، بين الكتابة والنقد ، أو بين الإنشاء والقراءة ، فى استمرار اتجاه ما أو بزوغ اتجاه جديد . ولكن ما دور الناقد بالضبط ؟ هذا ما نحاول بحثه فى الفصل التالى .

الفصل السابع
القارئ / الناقد

صناعة النقد :

أشرنا فى مواضع سابقة من هذا الكتاب إلى أن دور الناقد فى حركة العمل الأدبى لا يختلف عن دور القارئ . فهو فى الحالين دور المستقبل المشارك المفسر . والفرق بينهما ينحصر فى أن للناقد وظيفة اجتماعية يمكن إجمالها فى رعاية القيم الفنية . آية ذلك أن أى قارئ يستطيع أن يسجل رأيه فى عمل أدبى ما بطريقة يمكن أن يقبلها قراء آخرون فى الجماعة كموضوع قابل للنقاش ، مثل هذا القارئ يعد ناقدا . ويترتب على هذه الوظيفة الاجتماعية أن يكون الناقد ، من ناحية ، حارسا على التراث الأدبى للجماعة ، أى عارفا به وقادرا على إعادة تقديمه بحيث يكون مفهوما لأبناء العصر ، لا بمعنى الفهم العقلى فحسب ، بل بمعنى التجاوب الوجدانى مع القيم التى يتضمنها أيضا . كما يجب ، من ناحية أخرى ، أن يكون قادرا على رؤية الجديد الذى يعيد تشكيل القيم الفنية بحيث تعبر عن حياة المعاصرين وأفكارهم ، وهذه مهمة لا تقل صعوبة عن المهمة الأولى ، إن لم تكن أصعب ، لأن الناقد فى هذه الحالة الأخيرة يغامر بالحكم على شيء غير معروف القيمة ، بينما هو فى الحالة الأولى يراجع الأحكام القديمة ولا يغيّر فيها أو فى حيثياتها إلا بمقدار . فربما خص باهتمامه شاعرا كالمعرى أو ابن الرومي وأظهر ما فى شعرهما من قيم فنية باقية ، وكلا الرجلين شاعر مشهور وللقدماء نظرات فى شعرهما لعلها فقدت بعض قيمتها ولكنها على كل حال تعبر عن تأثيره فى معاصريه . أما حين يشير الناقد إلى مذهب جديد فى الكتابة أو حين يعرف قراءه بعمل أدبى جديد ـــ ولا سيما إذا كان الكاتب غير معروف ـــ مبيناً ما ينطوى عليه من دلالة مهمة لأبناء عصره فإنه يربط اعتباره هو كناقد بقبول المعاصرين للعمل أو المذهب .

على أن كل قارئ جاد يتعامل مع أى نص أدبى قديم أو حديث كما يتعامل معه الناقد ، وإن لم يتحمل تبعة الحكم عليه . والعكس صحيح أيضاً ، فالناقد لا يكون ناقدا حقا إن لم يبدأ بقراءة النص من أجل متعة القراءة ، قبل التفكير فى عرض نتيجة قراءته على الآخرين . فشرط القراءة الأدبية فى جميع الأحوال أن تقصد بها المتعة الفنيّة التى ترجع إلى نوع من الشعور بالحرية . والقارئ الجيد لا يهتم بقراءة النقد ليعرف منه قيمة عمل ما ، فالمعرفة الحقيقية بالقيمة وعى شخصى ، ولكنه

يقرأ النقد ليدلّه على مكامن القيمة وكيفية الوصول إليها . وهذا هو كل ما يستطيع الناقد أو مدرس الأدب أن يفعله للقارئ أو دارس الأدب .

ولكننا نعرف جيداً أن شعورنا بالقيمة الفنية (أو ما سميناه اللحظة الجمالية) يتفاوت من عمل إلى عمل . فحين نشرع فى قراءة عمل أدبى جديد نكون مقبلين على تجربة نختبر فيها العمل ونختبر أنفسنا معه . ونظل غير واثقين من حصولنا على ثمرة القراءة — وهي اللحظة الجمالية — إلى أن نشعر بأن العمل الأدبي قد اكتمل فى داخلنا نحن ، أنه غسلنا وطهرنا ، أو أضاء ركنا فى نفوسنا كان مظلما . وهذا الشعور يمكن أن يحدث أو لا يحدث ، ويمكن أن يحدث بدرجات مختلفة . والناقد الأدبى بما أنه قارئ ، بل فى معظم الأحيان قارئ مفوض لاختبار قيمة العمل الأدبى ، فمن الطبيعى أن يقدم إلينا خلاصة الأعمال العقلية التى قام بها وهو يحاول ترجمة العمل الأدبى إلى خبرة لها قيمة .

لهذين العاملين مجتمعين — شخصانية التجربة الجمالية وعدم ضمان حدوثها — يبدو النقد فى كثير من الأحيان عملا عقليا صرفا لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن حل مسألة حسابية . ويجب أن يضاف إلى هذين العاملين عامل ثالث ، وهو صيرورة النقد « مهنة » لعدد كبير من الناس ، منهم من يعملون فى الصحافة ومنهم من يعملون فى التدريس ، وبينما غلب على الفريق الأول النظر السطحى السريع الذى يكتفى بتقرير أشياء « عن » العمل الأدبى ، بدلاً من اكتشاف أشياء « فيه » ، فقد غلب على الفريق الثانى استخدام مصطلح « علمى » غريب على جمهور قراء الأدب . وشاع فى العشرين سنة الأخيرة استعمال الرموز الجبرية اقتداء بالمنطق الرياضى . فأصبحت أكثرية القراء تنظر إلى هذه الطريقة الجديدة فى النقد بدهشة شديدة . ولكن هل يعنى هذا أن الناقد أصبحت له وظيفة أخرى غير كونه قارئاً محترفاً للأدب ؟

هناك أمور كثيرة تدعو إلى مثل هذا الظن : منها تضخم الإنتاج النقدى بالنسبة إلى الأدب الإنشائى . وقد شاع القول ، منذ أكثر من ثلاثين سنة ، إن عصرنا هذا هو عصر النقد ، وشُبّه بالعصر السكندرى فى تاريخ الأدب اليونانى . وكان هذا القول مرتبطاً بنظرة متشائمة إلى الحضارة الغربية ترى أنها صارت إلى نوع من العقم ، فأصبح الكلام عن الإبداع عوضاً عن الإبداع ذاته . ولكننا نشهد فى الوقت الحاضر

ما يشبه أن يكون إعلاناً لتسلط النقد على الساحة الأدبية . فالنقاد السميوطيقيون لا يرون حداً فاصلاً بين النقد والإنشاء . فكل إبداع جديد هو فى صميمه نقد لإبداع سابق ، والنقد والإنشاء تجمعهما كلمة واحدة وهى « الكتابة » التى هى « إعادة » لأثر سابق ، و « اختلاف » عن هذا الأثر فى الوقت نفسه . ولتسيُّد النقد مظهره العملى ، فالأوساط الأدبية فى أيامنا هذه قلما تتحدث عن إبداع جديد فى الشعر أو القصة أو المسرح ، ولكن المذاهب النقدية الجديدة تشغل أكبر حيز من الاهتمام .

ومن الدلائل على تغير وظيفة الناقد أيضاً أن النقد أصبح هو نفسه موضوعاً للنقد . وهذا المصطلح الجديد « نقد النقد » لم يظهر إلا ليعطى الظاهرة الجديدة اسما جديداً . ويمكن تفسير هذه الظاهرة بأن النقد أصبح أكثر وعيا بطبيعته ، وأشد اهتماماً بتحسين أدواته ، ولكنها يمكن أن تفهم أيضاً على أن النقد ابتعد عن موضوعه ، وهو الأعمال الأدبية الإنشائية ، ليستمد أسباب حياته من داخله . وهذا الفهم يتفق تماماً مع فهم هذا الفريق من النقاد للأدب ذاته ، فالأدب عندهم يستمد وجوده من الأدب : كل أثر جديد هو تعليق على أثر سابق ، ومن الخطأ أن نبحث فى الأدب عن أى إشارة إلى وجود خارجى أو حقيقة خارجية .

ومن الدلائل على تغير وظيفة الناقد كذلك أنه نأى بنفسه عن تقييم الأعمال الأدبية (فراى) ، والتقييم ملازم للتفسير ، فكل تفسير حقيقى ينطوى على تقييم ، وإذا انصرف الناقد عن تفسير الأعمال الأدبية لم يبق له إلا « تشريحها » وتصنيفها كما يفعلون بجثث الكائنات الميتة .

والعجيب أن الأبحاث التجريبية فى القراءة لا تنفى وجود القيمة . ومع أنها لا تثبتها أيضاً — كما نتوقع — فإنها تثبت بعض ظواهرها ، كما لاحظنا من قبل فى دراسة الإبداع .

حدود البحث التجريبى :

إن البحث التجريبى فى عملية القراءة أصعب منه فى عملية الإنشاء . فلنقابل أولاً بين المواد المكتوبة التى يمكن إخضاعها للتحليل العلمى : هناك شهادات المنشئين

عن عملهم ، وهذه أشبه بالاعترافات ، فهى تؤخذ غالباً من أحاديث أو خطابات شخصية يحاول المنشئ فيها أن يصور أزمة من أزمات الإبداع التى تمر به ، دون أن يحاول مراجعتها أو تنقيحها لتصبح مقبولة عند سامعه أو قارئه . فهذه المواد المكتوبة ــ مع قلتها نسبيا ــ جديرة بالثقة إلى حد كبير . ومقابلها ــ بالنسبة إلى عملية القراءة ــ هو النقد المكتوب . والتراث النقدى المكتوب يؤلف ثروة ضخمة ، ولكنه لا يمثل عملية القراءة لأنه يحذف منها الشىء الكثير ولا يستبقى إلا ما يراه صالحاً للعرض على قارىء معين له توقعات معينة من الأدب الإنشائى ومن الأدب النقدى . فدراسته تؤدى إلى معرفة أوثق بالنقد ومناهجه ، ولكنها لا تكاد تمدنا بشىء عن عملية القراءة .

وهناك المواد التى يجمعها الباحث بالملاحظة المباشرة أو التجربة المشروطة . وهذه تكون أضبط وأغنى فى حالة الإنشاء منها فى حالة القراءة ، لأن حالة الإنشاء تستمر مدة طويلة ، فيكون تسجيل أطوارها أكثر دقة وتفصيلا . أما عملية القراءة فجانب كبير منها يتم بصورة تلقائية أو شبه تلقائية ، ولذلك يتعذر تسجيله .

وأهم من ذلك أن الجانب الوجدانى فى عملية القراءة ، وهو أهم الجوانب ، يكاد يستحيل تسجيله تماماً فى أثناء عملية القراءة نفسها ، لأن المشاعر التى تثيرها الكلمة أو الجملة أو الموقف قلما تتضح إلا فى عملية الاجترار التى تتلو عملية القراءة ، وقد تأتى متراخية بعدها فى الزمن شيئا ما ، وهنا تكون قد امتزجت بمشاعر القارىء فلا يعد وصفها وصفاً لعملية القراءة نفسها بل لأثرها . والحق أننا فى حاجة لمعرفة الشيئين معاً ، ما يجرى فى أثناء عملية القراءة وما يبقى بعدها : فالمعرفة الأولى تفيدنا فى تهذيب عملية التذوق بحيث تكون أداة علمية صحيحة ، والثانية تفيدنا فى تقييم الأثر الأدبى بناء على معرفتنا بنوع تأثيره ومداه .

ثم يجب التنبيه إلى أن التجريب فى حالتنا هذه يتبع النظرية ولا يصححها إلا فى حدود معينة . فالفئة التى تجرى عليها التجارب عيّنة منتقاة ، ويصعب أن نتصور غير ذلك ، لأن قراءة الأدب لا تهم جميع الناس ، أو لا تهمهم بالدرجة الكافية لأن تكون تجربتهم فى القراءة صالحة للتسجيل والبحث . وعدد أفراد العينة لا بد أن يكون قليلاً لأن المادة التى تؤخذ منهم غير محددة بطبيعتها ، ولذلك يتعذر القيام بتحليلها إذا كثر الأفراد . ويترتب على الانتخاب وقلة العدد أن تكون المادة التى

نحصل عليها منهم متحيزة إلى مذهب نقدى معين . ومعنى ذلك أن كثيراً من النتائج التى سنحصل عليها ، إن لم يكن معظمها ، ستكون معروفة لنا سلفا . ولكن مثل هذه النتائج ستكون مفيدة جداً إن جاءت مخالفة للمذهب النقدى السائد فى الوسط الثقافى .

وأخيراً تنبغى التفرقة بين ما يجرى فعلاً أثناء عملية القراءة وما يطلب فى القراءة الجيدة . فالتجريب لا يعطينا إلا الصورة الأولى — الواقعية — وهى لا تغنى عن الصورة الثانية — المثالية — التى هى المجال الطبيعى للنظرية النقدية . وكل ما يمكن أن نستفيده من التجارب ، فى هذا الباب ، هو أن المقارنة بين مجموعة من القراء يمكن أن تكشف عن تفوق بعضهم فى ناحية دون أخرى . إلا أن هذا التفوق لا يظهر إلا باعتبار نظرى .

كل هذا لا ينتهى بنا إلى القول بأن المنهج التجريبى فى بحث كهذا لا يعرفنا أكثر مما كنا نعرف . فلسنا هنا أمام دور منطقى ، ولكننا أمام اختبار متبادل بين النظرية والتجريب ، كلاهما يصحح الآخر ويسدد خطاه ويفتح له مسالك جديدة ، كما هو الشأن فى الأبحاث العلمية عموماً .

الاستجابة الوجدانية للمادة الأدبية :

قبل أن نستشير الأبحاث النفسية التجريبية يحسن بنا أن نصوغ أطروحتنا النظرية فى كلمات قليلة : إن قارئ الأدب يقصد من وراء هذا النشاط نوعاً من الراحة الوجدانية ، ولكنه يعلم أنه لكى يصل إلى هذا الشعور بالراحة عليه أن يبذل جهداً لفهم ما يقرأ . وإذا تذكرنا ما سبق أن قلناه عن النواة الشعورية التى تصنع وحدة العمل الأدبى ، والتى سميناها أسطورة الكاتب ، فيجب أن يكون الإشباع الوجدانى الذى يشعر به القارئ ناشئاً ، بوجه ما ، عن هذه الأسطورة .

لذلك يحسن أن نبدأ بالأصل ، أى الوظيفة الوجدانية التى تقوم بها الأسطورة بالنسبة إلى المنشئ وإلى القارئ معا . ولدينا فى هذا الموضوع بحث لنورمان هولاند أورد خلاصته يوجين كنتجن فى كتابه « إدراك الشعر » . أجرى هولاند بحثه هذا « خمسة قراء يقرءون » على مجموعة من طلاب المرحلة الجامعية الأولى المتخصصين

فى اللغة الإنجليزية . أعطاهم عشر قصص قصيرة ليقرءوها ويناقشهم فيها ، وسجل هذه المناقشات . وقد خصص ساعة لكل قصة . وكانت أسئلته تدور دائماً حول « شعور » القارئ : ما شعورك نحو هذه الشخصية ، أو هذه الحادثة ، أو هذا الموقف ، أو هذه العبارة ؟ وفى الوقت نفسه أجرى عدة اختبارات فى قياس الشخصية لطلابه الخمسة ، حتى يكتشف « قوام الذاتية » لدى كل منهم . وقد عرّف هولاند « قوام الذاتية » (identity theme) كما يلى : « العنصر الثابت الذى يوجه كل ما يقوله الإنسان أو يفعله » . (قارن هذا التعريف بما قاله الشاعر ييتس عن « أسطورة كل إنسان ») . وهذه هى نتيجة المقارنة التى أجراها بين قوام الشخصية والاستجابة الوجدانية للقصص المقروءة : « إن القارئ يستجيب للعمل الأدبى بتمثيله لحركته النفسية الخاصة ، أى ببحثه عن حلول ناجحة ، فى حدود قوام ذاتيته ، للمطالب المتعددة ، داخلية وخارجية ، على الأنا » . ثم يقول بعبارة أكثر إيجازاً وأقرب إلى لغة النقد الأدبى : « إننا نتعامل مع الأدب لنعيد خلق ذاتيتنا » .

نود أن نقول هنا لبعض المتعنتين ضيقى الأفق من المتخصصين فى علم النفس : إن الذى ينقل اصطلاحاً ما من علم إلى علم آخر ، أو يقارن بين اصطلاحين من علمين مختلفين ، هو كمن يترجم من لغة إلى لغة ، فلا بد له أن يلاحظ أن مصطلحا ما فى علم معين ، ككلمة ما فى لغة معينة ، يتحدد معناه أو معناها بسائر الكلمات المجاورة فى اللغة ذاتها أو العلم ذاته . ومن ثم فلا بد أن يتغير معنى المصطلح إذا نقل من علم إلى علم ، كما يتغير معنى الكلمة إذا انتقلت ، بنصها وفصها ، من لغة إلى لغة . أما إذا أريد أخذ المعنى دون اللفظ فلا بد أن تختار له أنسب الكلمات من حيث موقعها داخل عائلة المصطلحات أو الألفاظ التى سينتقل إليها المعنى . لهذا يجب ألا يكون خافياً على أحد أن « الأسطورة الشخصية » كمصطلح تبنيناه فى النقد لا تساوى « قوام الذاتية » ولا يمكن أن تساويه ، ولكنها تحمل الكثير أو الأكثر من عناصر معناه ، وتفرغه من عناصر أخرى ، وتضيف عناصر جديدة . وهذا ملحظ مهم يجب التنبه إليه فى الأبحاث الحديثة التى يعتمد معظمها على التأليف بين علوم متعددة .

وثمة ملحظ آخر مهم يتعلق بالعبارة التى صاغ فيها هولاند هذا القانون . فقد تحدث عن « تمثيل » العمل الأدبى لحركة الفرد النفسية أى لبحثه عن « حلول

ناجحة » . والتمثيل وظيفة بيولوجية تضعنا من أول الأمر فى دائرة المطالب النابعة أصلاً من حاجات بدنية ، أما « الحلول الناجحة » فتنتمى إلى المنهج السلوكى البرجماتى فى علم النفس . ونحن نتحدث عن الأسطورة فى إطار ميتافيزيقى جمالى ، كصيغة متميزة للعلاقة الجدلية بين الذات والواقع ، علاقة ترمى إلى انتزاع الحرية من قيد الضرورة . فالتطابق بين المصطلحين : « الأسطورة الشخصية » و« قوام الذات » منحصر فى أن هناك تركيبة واحدة نشيطة تهيمن على حركات النفس . وهذا الوصف ينطبق أيضاً على « البنية » النفسية ، على الأقل فى اصطلاح بياجيه .

على أن هذا القدر من الاتفاق يكفينا لدعم فكرتنا عن « الأسطورة الشخصية » كمصطلح نقدى ، ثم يتيح لنا أن نوسع مفهوم هذا المصطلح . إن القارئ قلما يستطيع أن يبرز أسطورته لترى نفسها فى مرآة الواقع كما عبرنا فيما سبق ، قلما يستطيع — بعبارة أخرى — أن يجسدها لكى يتأملها ويعرف ماذا يمكنه أن يصنع بها ، لذلك فهو يتلقف أسطورة الكاتب فى صورتها المجسمة ، وينشئ منطقة مشتركة بينها وبينه (« تداخل الآفاق ») ومن هذه المنطقة يمكنه أن يتأمل الآخر ويتأمل ذاته فى الوقت نفسه . وبفضل هذه الرؤية الجديدة يحسّ أن قيود الواقع تتراخى ، وأن أسطورته تتنفس بحرية ، وتعيد تشكيل نفسها ، ومعها كل حياته الداخلية . ولا نستغرب فى هذه الحالة إذا حاول إبراز أسطورته أيضا أى تجسيدها وعرضها فى مرآة العالم . فقلما نجد كاتباً لا يقرأ ، بالمعنى الأتم للقراءة . لهذا قال التفكيكيون إن الأعمال الأدبية الجيدة هى تلك التى تخلق أعمالاً أخرى ، لأن كل عمل جديد هو فى الحقيقة « قراءة خاطئة » لعمل سابق . ومن قبلهم قال إزرا باوند مقالة أقرب إلى الحقيقة : إن أعظم نقد لعمل أدبى ما هو عمل أدبى آخر .

ومع ذلك فإن كلمة ديمان : « كل قراءة هى قراءة خاطئة » صحيحة إذا حملت على المجاز ، أى أن المعنى الذى يحصل فى نفس القارئ لا يطابق المعنى الذى صدر عن الكاتب . فما دمنا نتصور الإبداع على أنه حركة فتثبيته غير ممكن ، وإنما الممكن فى الواقع هو استمراره . والعمل الأدبى الذى يُتناوَل بقراءة خاطئة — أى مختلفة — مدين لهذه القراءة الخاطئة باستمرار حياته ، لأنه لو جمد على حاله لمات .

ما الذى نقصده ، والحالة هذه ، حين نقول إن تذوق العمل الأدبى هو نوع من الإدراك ؟ وكيف يتفق الإدراك مع الاختلاف ؟

القراءة كعملية إدراكيـة :

إذا كان بحث هولاند منصبا على تأثير القراءة فى الجانب الانفعالى النزوعى من حياة القارئ النفسية ، فإن لدينا — فى المقابل — بحثاً تجريبيا آخر يتناول الجانب الإدراكى من القراءة لا غير . ولعلنا نبسّط الأمور أكثر مما ينبغى عندما نتحدث عن « جانبين » فى القراءة . فقراءة العمل الأدبى تتم بمشاركة إدراكية وجدانية (كمعظم الأعمال التى نقوم بها فى حياتنا العادية ، بخلاف الأعمال العلمية) . ومعلوم أننا لا نستطيع أن نستمر فى قراءة عمل أدبى إذا لم نشعر بشىء من « الاندماج » معه ، أى إذا لم يحرك وجداننا بحيث نشعر أننا مشاركون (ولو كمشاهدين ، معجبين أو ساخطين أو حانقين أو مترقبين أو مشفقين الخ .) فى المواقف التي يصورها ، فى حين أننا يمكننا المضى فى قراءة كتاب علمى بشرط واحد وهو أن نشعر بأننا فهمنا ما قرأناه ، أى أن نجاحنا فى العمل العقلى الذى نقوم به هو كل ما يلزمنا للشعور بالرضى حتى نستمر فى قراءة الكتاب . فالعمل الأدبى (كالأسطورة الشخصية التى نبع منها) وحدة مركبة لا ينفصل فيها الإدراك عن النزوع ، وإذا حللناه إلى أجزائه الظاهرة (أى وحداته المعنوية المتتابعة من الكلمة إلى الفقرة) لم نجد جزءاً واحداً يخاطب الإدراك فينا دون الانفعال .

ولكن البحث التجريبى يحتم إفراد المشكلة المراد بحثها وعزلها عما عداها ، حتى تكون النتائج حاسمة فى تحديد الأسباب والمسببات . وحيث يكون العزل غير ممكن فى الواقع — كما نجد فى حالتنا هذه — فلا بد عند إجراء التجربة من إسقاط الجانب الذى لا يراد اختباره ، بحيث لا يظهر فيما نجريه من التحليلات أو نصل إليه من النتائج . وهذا ما فعله هولاند حين أسقط الجانب الإدراكى من بحثه ، مع علمه بأنه موجود فى المادة التى بحثها . وهو ما فعله كنتجن كذلك حين أجرى بحثاً تجريبيا على القراءة كعمل إدراكى .

أجرى كنتجن بحثه على ستة من طلاب الدراسات العليا المتخصصين فى الأدب الإنجليزى ، ولكن النصوص التى أعطاهم إياها لم تكن داخلة فى التخصص الدقيق لأى منهم . فكانت إحدى نقاط الاختلاف بين تجربته وتجربة رتشاردز (راجع الفصل الثانى) ، وهى كثيرة كما سترى ، أنه لم يخفِ أسماء الشعراء . وكانت القصيدة

الأولى لسوينبرن ، والثانية إحدى سوناتات شكسبير ، والثالثة قصيدة لهوبكنز . وكانت شروط التجربة أن يقرءوا هذه القصائد ويسجلوا أفكارهم **أثناء القراءة** على شريط تسجيل . أفرغت شرائط التسجيل كتابة وقام كنتجن بتحليل هذه المادة ووصل إلى بعض النتائج المهمة . وقبل أن ننظر فى هذه النتائج يحسن بنا أن نلاحظ خصائص المادة التى حصل عليها كنتجن من تجربته . فقراؤه كانوا جميعهم مدرسين مساعدين فى الجامعة التى يعمل بها ، فهم يقومون بتدريس بعض النصوص . ثم إنهم متأثرون لا محالة بالمحيط الثقافى فى الدوائر الأدبية الأمريكية ، ولا سيما الجامعات ، والنقد الجديد لا يزال هو المؤثر الأقوى هناك ، وإن كان للمنهج التاريخى اعتباره أيضاً ، ولا سيما حين يتعلق الأمر بشكسبير ، والتراث النقدى الضخم حول شكسبير وعصره . فالمنتظر إذاً ألا تتواءم طريقتهم فى القراءة مع غنائية سوينبرن المفرطة ، وأن يجهدوا أنفسهم فى تفسير ما يبدو أنه تناقض فى سوناتة شكسبير ، مع استخدام المعلومات التاريخية التى لديهم عن حياته وعصره ، وأن يظهروا كل ما لديهم من براعة حين يواجهون الصعوبات التركيبية والبنائية فى أسلوب هوبكنز .

لم يرد كنتجن أن **يختبر** مقدرة قرائه على فهم الشعر بقياسه على نموذج مثالى من صنعه كما فعل رتشاردز ، ولكنه أراد أن يكتشف ما يجرى أثناء عملية القراءة : كيف يتم تحويل النص المقروء من معطى خارجى (أو ــ حسب الاصطلاح الذى أخذ به كنتجن ــ « مهمة فى المحيط ») إلى وجود داخلى .

والنموذج الذى يستعيره كنتجن من الدراسة النفسية للإدراك هو نموذج عقلى صرف : « أن مشكلة الإدراك هى أن نعرف كيف يتصرف الكائن الحى فى المواد التى تجىء إليه من العالم عن طريق الحواسّ أو التذكر ، بحيث يحول شكلها وينظمها ويهندسها » . وفى تفصيل أكثر يتناول فهم قصيدة شعر على أنه موقف إدراكى مماثل لحل مسألة رياضية : فهناك بيانات تقدم ونتيجة تطلب وأدوات وإجراءات تستخدم ومراجع تمكن الاستعانة بها . هذه هى شروط المسألة الرياضية وهى متوافرة فى حالة أى قراءة جادة لعمل أدبى . ولكن كنتجن يتوقف قليلاً أمام « النتيجة المطلوبة » . فما هى النتيجة التى تطلب من مثل هذا القارئ الجاد ؟ إنها غير محددة تماما ، فالقارئ هو الذى يضع النتيجة التى يبتغيها : أن يكون قادراً على شرح القصيدة لتلاميذه ، أن يكون قادراً على مناقشتها فى ندوة مع زملائه ، أن يشعر بأنه امتلك القصيدة ،

أنها أصبحت في داخله بعد أن كانت « مهمة في المحيط » . ويضطر كنتجن ، رغم منهجه التجريبي ، أن يأخذ عن جوناثان كلرز مفهوماً نظرياً سماه « المواضَعات » يعني بها الإدراك الفطري للنظام الذي ينبغي أن يوجد في القطعة الأدبية (قياساً على « المقدرة » التي افترضها تشومسكي أساساً لفلسفته اللغوية) ، وتتلخص في شرطين : الوحدة ، وإمكان رد الصور المجازية إلى هذا المعنى الواحد .

هذا هو الحد الذي لا يمكن للعلم التجريبي تجاوزه ، لأنه لا ينظر إلى « القيمة » إلا كمرادف للدلالة . ولكننا نرى أن هذه النظرة العقلية إلى قراءة الأدب ضرورية من جهات عدة : فهي من جهة تربط النقد بالنص الأدبي ، وهي من جهة ثانية توحد بين الناقد والقارئ في علاقتهما بالنص ، وهي أخيراً تربط « القيمة » بمادة « العمل الأدبي » وهي اللغة . ولا يصدنا عن مثل هذا البحث التجريبي إنه يحصر « القيمة » في المعنى الكلي للعمل ، فنحن وإن رفعناها فوق ذلك درجة نقرر أيضاً أنها لا يمكن بلوغها إلا من خلال اللغة .

وبعد هذا فنحن نخرج من تجربة كنتجن بثلاث فوائد مهمة :

الفائدة الأولى تتعلق بالقراءة كنشاط إبداعي يشبه عمل المنشئ ويلتقي معه . وقد مر بنا وصف بارت لعملية القراءة كما يقوم بها هو نفسه (الفصل الثالث) ، ولكن بارت أعطانا وصفاً مجملاً يتفق مع التفكيكية التي مال إليها في المرحلة الأخيرة من إنتاجه ، أما كنتجن فيعطينا وصفاً مجهرياً لعملية القراءة كما لاحظها لدى ستة قراء لعلهم دربوا على القراءة طبقا لطريقة النقد الجديد . ولكنهم لم يلتزموا هذه الطريقة على طول الخط ، كما أنهم لم يكونوا في موقف يسمح لهم بإعطاء صورة منقحة أو مرشحة عن سلوكهم أثناء عملية القراءة . ونشاط القارئ كما لاحظ كنتجن (ولا ننسى أن تجربته انحصرت في قصائد قصيرة ، فلو أريد إجراء مثل هذه التجربة على قراءة الرواية مثلا لوجب إجراء بعض التعديل في ظروف التجربة) يتم في « حركات » كما سماها ، وأساس التمييز بينها أن كل حركة تختص بموضوع أو فكرة . والغالب في الحركات الأولى أن تكون مرتبطة بالنص : قراءة النص كاملا أو قراءة جزء منه ، ولكنها بعد ذلك يمكن أن تتبع فكرة معينة لدى القارئ كالربط بين القصيدة وغيرها من قصائد الشاعر أو بينها وبين ما يعرفه القارئ عن الفن الذي صيغت فيه هذه القصيدة الخ . ، وكثيراً ما يعود القارئ إلى فكرة سابقة فيؤكدها

أو ينميها ، بينما يعدل صراحة عن فكرة ثانية أو تمر فكرة ثالثة بدون أثر ما . وشيئاً فشيئاً ينتهى إلى نظرة كلية : قد تكون فى صورة « تفسير » للقصيدة ، أى بيان لدلالتها على فن الشاعر أو عصره أو حالته وقت كتابتها الخ . ، وقد تكون فى صورة نثر لمعانى القصيدة (حسب تصور القارئ للغرض النهائى من قراءة القصيدة) .

هذه الحركات تشبه — إلى حد ما — « الوثبات » التى لاحظها مصطفى سويف حين درس الإبداع الشعرى . فكل حركة تمثل محاولة جديدة للاقتراب من القصيدة (أو اجتذابها) لتحويلها من حالة الوجود الخارجى إلى حالة الوجود الداخلى .

فالقراءة الإبداعية إذن لا تسير فى خط مستقيم ، بل إنها تتضمن كثيراً من الشك والتردد والضوضاء ، إلى أن تصفو أخيراً وتستقر ، مثلها فى ذلك مثل الإنشاء (راجع وصف دويل للعملية الإبداعية — الفصل الخامس) . وتدل التسجيلات التى حصل عليها كنتجن على أن بعض النقاط المظلمة ، أو الأسئلة المحيرة ، تظل ماثلة أمام القارئ ، تنتقص من شعوره بامتلاك القصيدة . فكل قراءة ناجحة تنطوى على فشل جزئى ، مثل كل عمل إنشائى ناجح .

الفائدة الثانية التى نحصل عليها من تجربة كنتجن تتعلق بالتحليل النوعى لعملية القراءة . إن التحليل التقليدى للقراءة (والمراد بها هنا فهم النص) يقسمها إلى نوعين : الشرح . ويراد به الفهم الحرفى للنص ، أى معرفة معانى الكلمات والجمل ، وارتباط بعضها ببعض ؛ والتفسير ، أى معرفة دلالة النص ، جملة وأجزاء ، على أمور أخرى خارجة عنه (كالحالة الاجتماعية أو السياسية أو الحالة النفسية للقائل) . سميولوجيا يمكن أن يقال إن الشرح يبقى داخل حدود نظام سميولوجى (أى رمزى) واحد وهو اللغة ، فى حين أن التفسير يربط هذا النظام اللغوى بنظم أخرى . ومع أن هذا التحليل وافٍ بالغرض حيث يراد وصف الشروح وتصنيفها ، فإنه قليل الغناء حين يراد وصف عملية القراءة ، أى عملية الفهم ، وتحليلها . وهنا أيضا يمكن أن يختلف مستوى التحليل : فيمكن أن تحلل عملية فهم النص إلى مئات العناصر إذا أريد — مثلا — تلقينها لجهاز كومبيوتر ، ولكن المستوى المناسب لمن يريد أن يدرس القراءة بوصفها حدثاً يمثل الاتصال بين منشئ ومتلقٍ لرسالة أدبية ، هو فى منزلة متوسطة بين هذين الطرفين . وقد استخرج كنتجن أربعة وعشرين عنصراً من المادة التى جمعها ، منها عنصران يجب حذفهما لأنهما يتعلقان بالظروف غير

العادية لتلك القراءة (القصص والتعليق) ، ومنها ما يحتمل مزيداً من التفصيل لبيان أنواعه . وإليك هذه العناصر مرتبة فى مجموعات بعد شيء من التعديل :

(١) القراءة (بمعناها العادى البسيط) ، الانتخاب ، التعيين .

(٢) الأصوات (الحروف) ، الشكل ، الكلمة المفردة ، التركيب النحوى ، النبرة (مثل التهكم ، البسخرية ، التشكيك ، الخ) .

(٣) نثر المعنى ، الاستنتاج الداخلى ، الاستنتاج الخارجى ، الربط الداخلى ، الربط الخارجى ، الربط الأدبى ، ربط الصور ، التعميم .

(٤) الاختبار ، التعليل .

(٥) إعادة التقرير ، التمثيل ، الاحتراز ، الاسترجاع .

[المراد بالداخلى هنا مالا يتجاوز نص القصيدة ، والخارجى عسكه .]

ويلاحظ كنتجن أن كل « حركة » تشتمل على عدد من هذه العناصر ، فقد تقتصر على ستة منها وقد تشتمل عليها جميعا . ولكن هذه العناصر توجد كلها لدى قرائه الستة . ومع أن هؤلاء القراء ينتمون إلى بيئة ثقافية واحدة ، فإن هذه القضية صالحة للتعميم على قراء الأدب (الذين يلتزمون بهذا المستوى من القراءة) . أو بعبارة أخرى إن هذه العمليات ينتظر أن توجد فى أى قراءة جادة . ويلاحظ أيضاً أن المجموعتين ٢ ، و ٣ تقابلان ما يسمى عادة « الشرح » و « التفسير » على الترتيب . ولكن أهميتهما فى هذا التحليل لا تقتصر على التميز بين عمليات مختلفة فى الحقيقة ، مثل « نثر المعنى » و « الاستنتاج » ، حيث يقتصر الأول على إعادة المعنى بألفاظ مقاربة ، بينما يدل الاستنتاج على شئ من الزيادة ، اعتماداً على أن الشاعر سلك سبيل الإيجاز أو الإشارة . بل إن هذا التحليل يكشف عن عناصر مهمة تؤثر فى « الشرح » و « التفسير » كليهما . وأهمها « الانتخاب » الذى يعنى تركيز الاهتمام فى معنى بعينه أو عبارة بعينها ، ومن ثم يترتب عليه ـــ غالباً ـــ تنظيم أفكار القارئ حول هذه الأجزاء المنتخبة . ثم هناك عناصر الاختبار والتعليل والاسترجاع وهى تساعد على الوصول إلى المعنى الكلى الذى يشعر القارئ عنده بأنه « نجح » فى قراءة النص .

ثم ينبغى أن نلاحظ أن هذه العناصر تختلف عن « الحركات » التى أوضحناها فيما سبق ، لا من حيث إن كل حركة تتألف من جملة عناصر ، كما سبق القول ،

فحسب ، بل لأن العناصر ليست موزعة بالترتيب على الحركات . فقد تشتمل الحركة الثالثة مثلاً على « ربط » أو « تعميم » ، وقد تشتمل الحركة العشرون على نظر فى التركيب النحوى أو فى معنى كلمة مفردة . فتوزيع العناصر على الحركات يؤكد ما قلناه من أن فهم القصيدة يتم على وثبات ، مثل كتابتها . وهذا يوضح الاختلاف بين « نقد » مكتوب يغربل الأفكار التى لاحت أثناء القراءة ثم يعيد تنظيمها ليعرضها بطريقة مقنعة ، وبين القراءة التى قد يبنى عليها مثل هذا النقد .

وجدير بمدرس الأدب ، على الخصوص ، أن يلاحظ هذا الفرق . فإذا كانت قراءة النص فى قاعة الدرس تعنى تدريب الطلاب على القراءة « الناجحة » فينبغى أن يوجه الدرس طبقا للطريقة الطبيعية فى القراءة ، بأن يسير المدرس مع الحركة الذهنية لطلابه . فلا بأس بأن يسأل طلابه بعد القراءة الأولى أو الثانية : ماذا فهمتم من هذه القطعة ؟ عن أى شئ يتكلم الشاعر ؟ وعليه أن يقبل ، ولو مؤقتا ، الروابط التى يلمحونها أو يتوهمونها بين هذه القطعة وما سبقت لهم قراءته من النصوص الأدبية ، أو ما عرفوه من وقائع التاريخ .

على أننى يجب أن أتوقف هنا ، فقد يتوهم القارئ ـــ خصوصاً إذا كان من المشتغلين بالتدريس ـــ أننى أرسم طريقة (حتى ولو كانت مبتكرة !) لدراسة النصوص الأدبية . فلو أردت ذلك لكنت ظالما . ولكننى ألخص خبرتى بهذا النوع من التدريس فى تشبيه كثيراً ما قلته لطلابى : إن القارئ الذى يقف أمام نص أدبى محاولاً أن يفهمه كالقائد الذى يقف أمام مدينة محاولاً أن يستولى عليها . إنه لا يملك طريقة واحدة لتحقيق غرضه ، ولكن أمامه طرقاً كثيرة ، والطريقة التى يختارها فى النهاية ـــ إذا كان قائداً ماهراً ـــ هى الطريقة التى تتناسب مع طوبوغرافية المدينة ومناخها وحالة سكانها ونوع تحصيناتها وألف احتمال آخر . وهو يأتى غالباً بعد أن يكون قد جمع كثيراً من هذه المعلومات عن المدينة المحاصرة ، ولكن الواقع الحاضر له الكلمة الأولى ، فهو يقف ويراقب ويتحين الفرصة .

معذرة إذا تحدثت عن نوع قديم من الحروب ، ولكننى لم أسمع بعد عن كومبيوتر دفعت إليه قصيدة فقدم شرحاً مناسباً لها . ومع ذلك فإن عقولنا يمكن أن تبرمج مثل الكومبيوتر . ولنعد بعد هذا الاستطراد إلى تجربة كنتجن . فقد وجد أن لكل واحد من قرائه الستة شبه « برنامج » فى فهم الشعر يكرره من قصيدة إلى قصيدة ،

وإن اختلفت ألوان القصائد . ولم يكن البرنامج واحداً عند الجميع ، ولا على درجة واحدة من الصلابة . وهذا يدل على أن البرنامج ليس كله من صنع طريقة التعليم ، ولكنه يتوقف ، إلى حد كبير ، على كسلنا العقلى كأفراد ، وخوفنا من كل تجربة جديدة ، أي باختصار خوفنا من الحرية . وما لم تكن قراءتنا للنصوص الأدبية تجربة مع الحرية ، فلن نفهم شيئا من النصوص الأدبية .

ما يقوله النص ليس شيئاً مهما . إنه غالباً لا يقول شيئاً مهما . كل ما يفعله هو أنه يعيد تشكيل الواقع بواسطة الكلمات . ومعنى ذلك أنه يستخدم خاصية فى اللغة الإنسانية تشبه السحر : خاصية أن الكلمة يمكن أن تعنى الشيء وغيره ، هذا الذى يسمى تارة المجاز وتارة الرمز ويبقى بلا اسم فى أكثر الأحيان . فيتكلم عن الأشياء ويعطيها معانى فوق الأشياء . وهكذا تحررنا الكلمة من الواقع ، تجعلنا فوق الواقع ، أقوى من الواقع . ولذلك يخطئ القياس بين قراءة قصيدة وحل مسألة حسابية . ويقصر الفهم وحده عن الإحاطة بقصيدة مهما تسلح به من أدوات عقلية ، فسحر الكلام لا يتم إلا حين يتصل بالشعور .

ولكى تصل مع النص إلى هذه الحال ، عليك أن تسير مع النص حيث يريد ، أن تكون معه كالطينة فى يد الخزاف ، كالمريد بين يدى الشيخ . ليس كل نص يستحق أن تفعل معه هذا . النص الزائف يظهر زيفه من أول سطر . والنص الضعيف يظلع بجانبك ، فتخلفه وراءك . وأكثر النصوص يلهث من أول الشوط أو وسطه ، فدعه وشأنه ، وامض لطيتك .

ولكنك لن تعرف النصوص الجيدة والمتوسطة والضعيفة والزائفة إلا بطول ملابستها والتأمل فى أحوالها ، كما تعرف معادن الناس بطول ملابستهم والتأمل فى أحوالهم .

وفى قوة كل قارئ أن يحلق مع النص . إنما الفرق بين قارئ وقارئ فى قوة الجناحين . وقوة الجناحين من كثرة الطيران وبعد المسافات .

ليس للناقد امتياز خاص سوى قربه الشديد من النصوص ، كما أن المنشئ ليس له امتياز خاص سوى قربه الشديد من الحياة . وكلاهما يدفع ثمن هذا القرب . المنشئ ، كما قيل ، باهت الشخصية كإنسان ، لأنه لا يعرف بالضبط ماذا هو ولا

أين هو ولا من أى عصر هو . إنه يعيش فى الشرق والغرب وفى الماضى البعيد والحاضر القريب . إنه جواد بخيل شجاع جبان شهم نذل طاهر داعر كريم ذليل حكيم غرّ . وأحياناً مجرم سفاح . لأنه يعيش فى كل هؤلاء . أسطورته جنى يتشكل بألف شكل وليس له شكل معين . أما الناقد فرجل لا رأى له . لا يتابع ولا يعارض ولا يشايع ولا يناهض ولا يحب ولا يكره لأنه تعود فقط أن يفهم ، أن يدخل بأسطورته فى أسطورة كل إنسان حتى لم يعد يعرف ما هى أسطورته .

لعلك تقول : أنت تتحدث عن منشئ مثالى وناقد مثالى . ولكننى أجيبك : قد اتفقنا من أول الطريق على أن الأدب قيمة ، أن الأدب مثال .

ولكن لماذا يختلف القراء ؟
ولماذا يختلف النقاد ؟

نحن متفقان أيضاً على أن المثال غير موجود فى الواقع ولكن الواقع بدونه يصبح بلا معنى . أريد أن أقول إن التجربة الإبداعية المثالية ، سواء لدى المنشئ أو لدى القارئ ، لا تتحقق أبداً . إنها عند المنشئ تدفق فجائى تسبقه معاناة طويلة ، ويعقبه شعور ممض بأن ما حدث كان أقرب إلى الوهم منه إلى الحقيقة ، أن أفضل ما فى النفس بقى فيها . وعند القارئ صورة متخيلة عن أشياء قرئت من قبل ، نتف من هنا ومن هناك ، فى ذاكرة سديمية تستعصى على التحديد . أما القراءة الفعلية فهى مداورة ومراوغة بلا نهاية : تجسس على الكلمات ، بحث عن المضمر ، اقتحام للمجهول . وهذا الجهد العقلى يمنع صاحبه من الشعور الآنى بلذة القراءة . إن البحث النفسى فى تذوق الصور (راجع الفصل الثانى) يصلح أيضاً لوصف متعة القراءة : فالقراءة الجادة للأعمال الجادة تخفض الشعور المباشر بالمتعة . وإذا قيست القراءة بمقياس المتعة الوقتية المباشرة فإن القراءة السطحية الانطباعية تكون أفضل أنواع القراءة ، فمثل هذا القارئ لا يغوص فى أعماق النص ليحس بأنماط الحياة التى تضطرب فى داخله ، ولكنه يترك نفسه طافياً فوق سطحه ، مستسلماً لتياره .

والمذاهب النقدية التى أشرنا إليها فى ثنايا هذا الكتاب تختلف فيما بينها من حيث إن لكل منها « برنامجاً » معيناً فى تناول النص ، ولكن التحليل الدقيق للنصوص ،

ذلك التحليل الذى يصور « قراءة » متأنية للنص ، هو سمة مشتركة مميزة للنقد فى الخمسين سنة الأخيرة ، أى منذ ظهور مدرسة النقد الجديد . وليس معنى ذلك أن النقاد السابقين ـــ الانطباعيين من ناحية والأكاديميين من ناحية أخرى ـــ كانوا غير معنيين بقراءة النصوص ، ولكنهم كانوا أقل عناية بالنص فى ذاته . كان الانطباعيون يقرءون النص ويدونون خواطرهم حوله ، لأن النقد عندهم لم يكن إلا سياحة ممتعة بين الكتب . وكان الأكاديميون يقرءون النص ليعرفوا منه شيئا عن صاحبه وعصره . والنقد فى أيامنا يقف أمام النص كتشكيل لغوى ، فكل كلمة فيه لها دورها ، والدراسات النفسية التى تغلغلت إلى بواعث السلوك ، لغويا وغير لغوى ، فى اللاشعور تفتح لهم مجالات واسعة للتفسير .

على أننا يجب ألا ننسى أن النقد هو نوع من الكتابة ، ومن ثم فهو رسالة يراد بها إقناع القارئ بفكرة الناقد ، وهذا يتطلب عناية خاصة بطريقة العرض . فالنقد ليس مجرد حكاية لقراءة الناقد ، ولكنه فن من فنون الكتابة ، ولهذا يمكن أن يظهر فيه « البرنامج » ، برنامج المدرسة أو برنامج الكاتب الخاص ، أكثر مما يظهران فى القراءة . وفى هذا يتفاوت النقاد كما يتفاوت القراء . هناك نقاد يكتبون عن الرواية ولكنهم يتهيبون الكتابة عن الشعر ، أو العكس ، لأنهم يملكون « برنامجا » لقراءة واحد منهما دون الآخر . ويبدو أنه كلما تعددت البرامج فقد كل واحد منها تأثيره وأصبح « الاختيار » هو القانون فى القراءة ، كما أنه القانون فى الإنشاء . إن الكاتب يعطى الإشارات الدالة على تحرير إرادته من أول استعماله للكلمات ، فيتلقاها عنه القارئ الذكى ، بل يشاركه فى المغامرة ، إلى أن يجمع بينهما النص ، كوحدةٍ ، فى شعور واحد بالحرية .

ولكن هذا الشعور ، حتى بالنسبة لأكثر القراء والنقاد حساسية ، لا يعنى بالضرورة تطابق الأفكار أو المعانى . هناك « عبودية إنسانية » مشتركة بين الجميع ، عبودية الغرائز من ناحية وعبودية الواقع المادى من ناحية أخرى ، ولكن الظروف الواقعية لهذه العبودية تختلف بين فرد وآخر ، من يوم يولد إلى يوم يموت . وهو بفهم رسالة المنشىء فى ضوء تجاربه هو . ثم إن حالة الفرد النفسية والفكرية تختلف من وقت إلى آخر ، فربما تغير فهمه للشىء الواحد وموقفه منه . وفوق هذا كله خصائص اللغة الأدبية ، فهى لغة كثيفة ، أى أنك لا تدرك المعانى من خلالها

بسهولة ــ كالمعروضات خلف لوح زجاجى ، ولكنها كثيرة الإشعاع مختلفة الألوان والأطياف كالبلورات . ولو رجعت ــ على سبيل الاسترشاد ــ إلى عناصر القراءة التى استخرجها كنتجن ، لرأيت من أبرز هذه العناصر : عنصر الانتخاب وعنصر الاستنتاج وعنصر الربط ، وكلها تعتمد اعتماداً كبيراً ــ أكاد أقول الاعتماد الأكبر ــ على ثقافة القارئ ومزاجه وتجاربه السابقة وتوجهه أثناء القراءة .

وسواء أكان القارئ / الناقد ملتصقاً ببرنامج معين ، أم كان قادراً على التعامل مع كل نص بحسب حاله ، فسيأتى تفسيره للنص معبراً عن استعداده الذهنى والنفسى لا مصوراً للنص فحسب . وسيظل النص حيا ومتجدداً مادام قادراً على اجتذاب قراء جدد . وسيبقى النقد إبداعاً مشروطا مثل كل إبداع .

المراجع التي ذكرت في الكتاب

● أبجدية القراءة (إزرا باوند)

Pound, Ezra, *Abcoof Reading,* London, Faber and Faber, 1961

● إدراك الشعر (يوجين كنتجن)

Kingten, Eugene R., *The Perception of Poetry,* Bloomington, Indiana University Press, 1983

● **الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة** : مصطفى سويف ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٥٩ .

● الاسطاطيقا والتاريخ (برنسون)

Berenson, Bernard, *Aesthetics and History,* New York, Doubleday, 1954, 1st. ed. 1948

● إيون (أفلاطون)

Plato, *Five Dialogues,* London, Everyman's Library, 1952

● **البطل في الأدب والأساطير** : شكرى محمد عياد ، القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٥٩

● البويطيقا (تودوروف)

Todorov, Tzvetan, *Poetique,* Paris, Points, 1968

● التحليل النفسي والفن (ليرنر)

Lerner, Laurence, "Psychoanalysis and Art" in *Literary Criticism and Psychology,* ed. by Joseph p. Strelka, Yearbook of Comparative Criticism, Pennsylvania State University Press, 1976

● « التراث والموهبة الفردية » (إليوت)

Eliot, Thomas Stearns, *Selected Prose,* London, Penguin, 1953

● تشريح النقد (فراى)

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism,* Princeton University Press, 1957

● « جماليات القصيدة التقليدية » : شكرى محمد عياد ، **فصول** ، ج ٦ ، ع ٢

● الجمهورية (أفلاطون)

Plato, *The Republic of Plato,* tr. by F. M. D. Cornford, London, Oxford University Press, 1953

● الرمز والتفسير (تودوروف)

Todorov, Tzvetan, *Symbolisme et Interpretation,* Paris, Seuil, 1978

● **الرؤيا الإبداعية** : (مجموعة مقالات أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهرمان سالنجر ، ترجمة أسعد حليم ، القاهرة ، سلسلة الألف كتاب ، ١٩٦٦)

● س / ز (بارت)

Barthes, Roland, *S/Z,* Paris, Seuil, 1970

● سيوطيقا الشعر (ريفاتير)

ترجمة فريال جبورى غزول ــ ضمن كتاب **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة** ــ اعداد سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، القاهرة ، شركة دار الياس العصرية ، ١٩٨٦ . ص.ص. ١١٣ــ٢٣٧ .

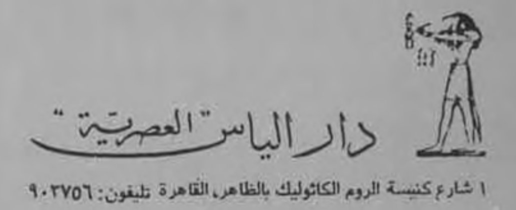
● سبعة أنواع من الالتباس (إمبسون)

Empson, William, *Seven Types of Ambiguity,* New York, 1955, 1st. ed. 1931

● سيرة أدبية (كولردج)
Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria,* London, Everyman's Library, 1967
● الشعر (أرسطو) ـــ أنظر « فى الشعر »
● الشعور بالجمال (سنتايانا)
Santayana, George, *The Sense of Beauty,* New York, Dover, 1955
● « علم اللغة وعلم الشعر » (ياكوبسون)
Jakobson, Roman, "Linguistics and Poetics" in *Style in Language,* ed. by Thomas A. Sebeok, Cambridge, Mass., M.I.T., 1964
● « العملية الابداعية » (دويل)
Doyle, Charlotte Lackner, "The Creative Process" in *Literary Criticism and Psychology,* ed. by Joseph p. Strelka, Y.C.C., P.S.U.P., 1976
● **عيار الشعر** (ابن طباطبا)
(تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام ، القاهرة ١٩٥٦ ، وأعاد تحقيقه عبد العزيز بن ناصر المانع ، الرياض ١٩٨٥)
● فائدة الشعر وفائدة النقد (إليوت)
Eliot, T.S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism,* London, Faber and Faber, 1964
● **فى الأدب الجاهلى** : (طه حسين) (ط ١٠ ، القاهرة ، ١٩٦٩)
● **فى الأدب المصرى** : (أمين الخولى) (القاهرة ، ١٩٤٣)
● **فى الشعر** (أرسطوطاليس)
(تحقيق الترجمة العربية القديمة مع ترجمة حديثة ودراسة تاريخية ـــ شكرى محمد عياد ـــ القاهرة ، الكاتب العربى ، ١٩٦٧)
● قواعد النقد الأدبى (رتشاردز)
Richards, I.A., *Principles of Literary Criticism,* London, Routledge and Kegan Paul, 1961
● ما الأدب (سارتر)
(وهو القسم الأكبر من المجلد الثانى من كتابه **مواقف** ، ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ١٩٦١)
● المحاكاة (آورباخ)
Auerbach, Erich, *Mimesis,* New York, Anchor, 1957
● مشكلة الأسلوب (مرى)
Murry, John Middleton, *The Problem of Style,* Oxford Univeristy Press, 1922
● المعاصرون (ليمتر)
Lemaitre, Jules, *Les Contemporains,* 3ieme serie, Paris, s.d.
● مناهج النقد الأدبى (ديتشس)
Daiches, David, *Critical Approaches to Literature,* Englewood Cliffs, N.J. 1956
● **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** (حازم القرطاجنى)
(تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس ، دار الكتب الشرقية ، ١٩٦٦)

● منهج البحث فى تاريخ الأدب (لانسون)
ترجمة محمد مندور ، ط١ ، بيروت ، العلم للملايين ، ١٩٤٦ ، أعيد نشره ملحقا بكتابه « النقد المنهجى عند العرب » ، القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٦٩)
● الناقد العالم (بيتسون)
Bateson, J.W., *The Scholar - Critic,* London Routledge and Kegan Paul, 1972
● نظرية الأدب (رينيه ولك وأوستن وارن)
ترجمة محى الدين صبحى
Wellek, Rene and Warren, Austin, *Theory of Literature,* New York, Harcourt-Brace Co., 1949
● **نظرية البنائية فى النقد الأدبى** (صلاح فضل) (القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ١٩٧٨)
● النقد الأدبى ومدارسه الحديثة (هايمن) (ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم)
النشرة الانجليزية المعدلة :
Hyman, Stanley Edgar, *The Armed Vision,* New York, Vintage Books, 1955
● نقد الحكم الجمالى (كانت)
Kant, Immanuel, *The Critique of Judgement,* Tr. by J.C. Meredith, Oxford Univeristy Press, 1952
● النقد العلمى (رتشاردز)
Richards, I.A., *Practical Criticism,* New York, Harvest Books, 1929
● « النقد الفرنسى وعلم النفس » (كلانسيه) -
Clancier, Anne, "French Literary Criticism and Psychology" in *Literary Criticism and Psychology,* ed by J.P. Strelka, Y.C.C., P.S.U.P., 1976
● **وتبقى الكلمة** (صلاح عبد الصبور) (بيروت ، الآداب ، ١٩٧٠)
● **الوساطة بين المتنبى وخصومه** (على بن عبد العزيز الجرجانى) (تصحيح : عبد المتعال الصعيدى وأحمد عارف الزين ، القاهرة ، صبيح ، ١٩٤٨)
● وظيفة النقد (ونترز)
Winters, Yuor, *The Function of Criticism,* New York, Routledge, 1962
● وليم شكسبير (هوجو)
Hugo, Victor, *William Shakespeare,* Paris, Nelson, s.d.

كشاف



١ شارع كنيسة الروم الكاثوليك بالظاهر، القاهرة تليفون: ٩٠٢٧٥٦